

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada



TESIS DOCTORAL

Heroínas o princesas: análisis de la evolución de los personajes de la marca "Princesas Disney" desde su posible superación de los estereotipos sexistas, dentro y fuera de la ficción animada

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana Vicens Poveda

Directores

**Laia Falcón Díaz-Aguado
Fernando Hernández Barral**

Madrid, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada



TESIS DOCTORAL

Heroínas o Princesas: análisis de la evolución de los personajes de la marca *Princesas Disney* desde su posible superación de los estereotipos sexistas, dentro y fuera de la ficción animada.

PRESENTADA POR
Ana Vicens Poveda

DIRECTORES
Laia Falcón Díaz-Aguado
Fernando Hernández Barral

Madrid, 2018

Este trabajo está dedicado a mi madre, Rosario Poveda De Agustín.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quería dar las gracias a mis padres, José Miguel y Rosario, por dejarnos la educación como mejor herencia y enseñarnos que siempre hay que dar las gracias.

Gracias a mis hermanos, José Antonio, María, Jaime y Rocío, con los que vi por primera vez tantas películas Disney, por una infancia maravillosa y por haberme acompañado en todas las etapas de este camino.

Gracias a los mentores que en este viaje me han dado todas las herramientas y la ayuda necesaria. A Fernando Hernández Barral, por todas sus clases geniales en las que aprendí a analizar películas. Gracias también a Laia Falcón Díaz-Aguado, por el cariño que ha puesto a cada página de esta tesis doctoral, por su paciencia infinita, su sabiduría y su humildad.

Gracias a todos los aliados que me han acompañado en las distintas etapas de este viaje: Pilar Miguel, Pupé Álvarez, Pitu Roca, Fran Pellico, Lili del Castillo, José María Iniesta, Patrick Asensi y todos mis amigos. Dentro de la larga lista de ayudantes y aliados, quiero dar las gracias al equipo humano de la Universidad Complutense de Madrid, sin ellos, esta tesis no hubiera sido posible.

Gracias a todos los donantes y magos que me han ayudado durante estos años, en especial a Pablo de Santiago y Juan Luis Sánchez. Gracias a los dos por vuestros libros, vuestras listas de películas y vuestra compañía.

Gracias a todos los niños y niñas con los que he hablado de princesas y me han dado pistas para escribir distintos capítulos de esta tesis doctoral, en especial a Carmen y Cristina Antoranz, con las que vi *Blancanieves y los siete enanitos*, *La Sirenita* y *Frozen*.

Gracias a Pablo Pellico del Castillo, el portador de las mil máscaras: mentor, aliado, mago, donante, ayudante, guardián y héroe.

ÍNDICE

I. RESUMEN	11
II. ABSTRACT	12
1. INTRODUCCIÓN	15
2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE PARTIDA	29
2.1. Exposición de los objetivos.	29
2.2. Formulación de las hipótesis de la investigación.	30
3. ANTECEDENTES TEÓRICOS	31
3.1. Análisis del texto narrativo y cinematográfico.	31
3.1.1. Estudios sobre el análisis de textos narrativos.	31
3.1.2. Teorías sobre análisis cinematográfico.	34
3.2. Estudios sobre los personajes femeninos en la ficción.	39
3.2.1. Estudios de personajes femeninos representados en el arte y la ficción.	40
3.2.2. Estudios sobre personajes femeninos en el cine de acción real y en el cine de animación.	45
3.2.3. Investigaciones sobre personajes femeninos en los estudios Disney.	50
3.2. Estudios relacionados con la alfabetización audiovisual.	55
4. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS	61
4.1. Objeto de Estudio.	61
4.2. Metodología.	65
4.2.1. Presentación del modelo de análisis.	65
4.3. Exposición de las herramientas de análisis.	81
4.3.1. Fase previa.	81
4.3.2. Fase descriptiva.	83
5. CONSIDERACIONES PREVIAS AL ANÁLISIS	85
5.1. Walter Elías Disney en los comienzos del cine de animación.	85
5.1.1. Breve historia del origen del cine de animación.	85
5.1.2. Walt Disney de 1901 a 1937.	94
5.1.3. Primeras representaciones femeninas en la industria de la animación.	103
5.2. Disney en la actualidad.	106
5.2.1. Estructura de la Compañía Disney.	107
5.2.2. Franquicia de Princesas Disney.	111
5.2.3. Franquicia Frozen	120
5.2.4. El poder del concepto de Princesa para la alfabetización audiovisual.	122
6. PRIMERA ETAPA	127
6.1. La locura de Disney.	127

6.2. Análisis textual.	132
6.2.1. El mundo ordinario: Vejez contra juventud.	133
6.2.2. La llamada a la aventura o llamada al amor.	140
6.2.3. El rechazo a la llamada.	142
6.2.4. La travesía del primer umbral.	145
6.2.5. El encuentro con los mentores.	146
6.2.6. Las pruebas, los aliados y los enemigos.	147
6.2.7. La aproximación a la caverna más oscura.	156
6.2.8. La odisea.	158
6.2.9. La recompensa.	160
6.2.10. El camino de regreso.	161
6.2.11. La resurrección.	161
6.2.12. Retorno con el elixir.	168
6.3. Análisis contextual.	169
6.3.1. Comparación entre el personaje y su referente concreto.	169
6.3.2. Relación del personaje con el imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno de creación social.	177
6.3.3. Comparación entre el personaje y su representación actual en la compañía Disney.	183
7. SEGUNDA ETAPA	189
7.1. El Renacimiento de Disney.	189
7.2. Análisis textual.	195
7.2.1. El mundo bajo el mar.	196
7.2.2. Llamada a la aventura.	209
7.2.3. El encuentro con el mentor.	212
7.2.4. El rechazo a la llamada.	213
7.2.5. La travesía del primer umbral.	216
7.2.6. Las pruebas, los aliados y los enemigos.	217
7.2.7. Aproximación a la caverna más profunda	220
7.2.8. La odisea.	221
7.2.9. La recompensa.	222
7.2.11. La resurrección.	225
7.2.12. El retorno con el elixir.	227
7.3. Análisis contextual.	230
7.3.1. Comparación entre el personaje y su referente concreto.	231
7.3.2. Relación del personaje con el imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno de creación social.	238

7.3.3. Comparación entre el personaje y su representación actual en la Compañía Disney.	245
8. TERCERA ETAPA	249
8.1. La fiebre helada.	249
8.2. Análisis textual.	255
8.2.1. El mundo ordinario.	256
8.2.2. Llamada a la aventura.	277
8.2.3. El rechazo a la llamada.	284
8.2.4. La travesía del primer umbral.	285
8.2.5. Las pruebas, los aliados y los enemigos.	290
8.2.6. La aproximación a la caverna más oscura.	295
8.2.6.1. El cambio de la trama.	295
8.2.7. La odisea.	297
8.2.8. La recompensa.	300
8.2.9. El camino de regreso.	303
8.2.10. El encuentro con el mentor.	305
8.2.11. La resurrección.	306
8.2.12. El retorno con el elixir.	309
8.3. Análisis contextual.	313
8.3.1. Comparación entre el personaje y su referente concreto.	313
8.3.2. Relación del personaje con el imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno de creación social.	319
7.3.3. Comparación entre el personaje y su representación actual en la Compañía Disney.	326
9. ANÁLISIS COMPARATIVO	329
9.1. Atributos externos del personaje.	329
9.1.1. Características físicas y Caracterización.	329
9.1.2. Gestualidad y posturas del personaje.	338
9.1.3. Atributos de las heroínas pertenecientes al discurso verbal.	348
9.2. Atributos internos de los personajes.	360
9.2.1. Motivaciones de las heroínas.	360
9.2.2. Conflictos de las heroínas.	362
9.3. Definición de los personajes a través de elementos ajenos a las heroínas.	368
9.3.1. Descripción de las heroínas mediante el entorno.	368
9.3.2. Las heroínas definidas a través de otros personajes.	385
9.4. Definición de los personajes tras el viaje de la heroína.	389
9.4.1. El arco de transformación.	389
9.4.2. El rescate.	393

9.4.3. El encuentro amoroso.	395
9.5. Las heroínas como personajes del filme.	397
9.5.1. Las heroínas como personas.	397
9.5.2. Las heroínas como rol.	398
9.5.3. Las heroínas como actantes.	399
9.6. Las heroínas como adaptación cinematográfica.	400
9.6.1. Elementos eliminados.	400
9.6.2. Elementos añadidos.	402
9.7. Representación actual de las heroínas en el universo Disney.	404
10. CONCLUSIONES GENERALES	409
10.1. La evolución de las heroínas en el cine de animación de Disney.	409
10.2. Conclusiones derivadas.	413
10.3. Futuras investigaciones.	420
BIBLIOGRAFÍA	423
MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS	433
ANEXOS	435
I. Desglose secuencial de las obras escogidas para el análisis.	435
I. 1. Blancanieves y los siete enanitos	435
I. 2. La Sirenita.	436
I. 3. Frozen.	436
II. Ficha técnica	437
III. Tabla de resultados del análisis comparativo.	439

I. RESUMEN

Heroínas o Princesas: análisis de la evolución de los personajes de marca *Princesas Disney* desde su posible superación de los estereotipos sexistas, dentro y fuera de la ficción animada.

La construcción de los personajes femeninos en el cine ha sido objeto de debate en distintas perspectivas académicas. En esta investigación, desde la mirada de los estudios de género y de la alfabetización audiovisual, intentamos acercar al lector a las protagonistas animadas que se presentan al público infantil, centrándonos en el estudio de las heroínas creadas por los estudios Disney y su presentación tanto en las películas que protagonizan como en los distintos departamentos de la multinacional. Nuestro objetivo es analizar estas heroínas para descubrir si la compañía Disney ha conseguido con el paso de los años construir heroínas modernas capaces de representar al público femenino actual, es decir, si realmente existe una evolución positiva de las heroínas Disney hacia personajes más complejos que se alejen de los estereotipos de género que representan las primeras protagonistas del cine de animación.

En 1937, con el estreno de *Blancanieves y los siete enanitos*, el estudio de animación logró situar a la mujer como protagonista de los nuevos relatos infantiles, en un sector hasta entonces protagonizado casi exclusivamente por personajes masculinos. A partir de esta fecha, han sido varios los personajes principales femeninos del cine de animación, dieciséis creadas por los estudios de Disney. Dentro de este corpus de estudio, centramos el análisis en las llamadas Princesas Disney, concepto creado por Andy Mooney en 2001 que engloba a distintos personajes femeninos de los estudios con forma humana y ciertas características físicas. Como se explica a lo largo de esta tesis doctoral, la franquicia Princesas Disney aún a personajes femeninos de distintas épocas de creación bajo una misma marca que vende todo tipo de productos de consumo a mujeres y niñas.

Entre 1937 y 2013 se diferencian tres etapas de Princesas Disney según la caracterización de las heroínas y su época de creación. Para centrar más el objeto de estudio, se ha optado por analizar a una heroína de cada etapa que represente a sus contemporáneas. Así, por su relevancia en taquilla y su influencia estética sobre el resto de Princesas Disney, hemos escogido como objeto de análisis a Blancanieves, Ariel y Anna protagonistas de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *La sirenita* (1989) y *Frozen* (2013), respectivamente.

Utilizando como osamenta los 12 pasos del héroe desarrollados por Vogler en su obra *El viaje del escritor*, se propone un método de análisis cualitativo para seguir a las heroínas a través de su aventura y descubrir su evolución dentro de la trama. Además, se ha realizado un análisis contextual de cada heroína, estudiando la transformación de cada una de ellas en el proceso de adaptación al cine – dado que las heroínas analizadas fueron

primero personajes de cuentos de hadas europeos – y sus cambios al transformarse en protagonistas de las franquicias Disney.

Tras exponer el viaje de cada heroína, se ha realizado un análisis comparativo para corroborar nuestra principal hipótesis: *El cine de animación de Disney mantiene aún una representación estereotipada del personaje femenino como heroína, basando la construcción de ésta en su aspecto físico y su relación sentimental con personajes masculinos.*

I.I. PALABRAS CLAVE

Cine de animación, Disney, personajes femeninos, alfabetización audiovisual, princesas Disney.

II. ABSTRACT

Heroines or Princesses. Analysis of the evolution of Disney Princess brand characters from their possible overcoming of sexist stereotypes, inside and outside animated fiction.

The construction of female characters in cinema has been debated from different academic perspectives. From a gender perspective and based on audiovisual literacy, this study aims to bring the reader closer to the female characters in children's animation films, by studying the heroines created by Disney Studios as well as their presentation both in the movies they star and the different departments of the multinational. Our goal is to analyze these heroines to discover if the Disney Company has achieved over the years to build heroines capable of representing the female audience, that is, if there really is a positive evolution of the Disney heroines towards more complex characters who would be away from the gender stereotypes that represent the first protagonists of animation cinema.

In 1937, with the premiere of *Snow White and the Seven Dwarfs*, the animation Studio managed to place a woman as main character of the new children's stories, in an industry almost exclusively played by male characters. As of this date, there have been several main female characters in animation films, sixteen created by Disney Studios. Within this corpus of study, we focus our analysis on the so-called Disney Princesses, a concept created by Andy Mooney in 2001 that encompasses different female characters of studies with human form and certain physical characteristics. As explained throughout this doctoral thesis, the Disney Princesses franchise brings together female characters from different eras under the same brand that sells all kinds of consumer products to women and girls.

According to the heroine's characterization and their time of creation, there are 3 periods of Disney Princesses between 1937 and 2013. To focus more on the object of study, we have opted to analyze a heroine of each period that represents her contemporaries. Thus, for its relevance at the box office and its aesthetic influence on the rest of Disney Princesses, we have chosen as an object of analysis Snow White, Ariel and Anna protagonists of *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *The Little Mermaid* (1989) and *Frozen* (2013), respectively.

Using as structure the 12 steps of the hero's journey developed by Vogler in his work *The Hero's Journey*, we proposed a method of qualitative analysis to walk with the heroines through their adventure and discover their evolution within the plot. In addition, a contextual analysis of each heroine has been carried out, studying the transformation of each one of them in the process of adaptation to the cinema - given that the heroines analyzed were main characters from European fairy tales - and their changes by becoming part of the Disney franchises.

After exposing the journey of each heroine, a comparative analysis has been made to corroborate our main hypothesis: *Disney's animated cinema maintains a stereotyped representation of the female character as a heroine, basing the construction of these characters in their physical appearance and its sentimental relationship with male characters.*

I.I. KEYWORDS

Animation Films, Disney, female characters, audiovisual literacy, Disney Princesses.

1. INTRODUCCIÓN

La motivación fundamental que nos ha llevado a escoger este tema de estudio, además del interés personal por el cine de animación, es el aparente poder que estos relatos infantiles tienen para asentar o reforzar distintos estereotipos. Dentro de toda la amalgama de imágenes animadas que presentan estos filmes, la figura femenina nos resulta especialmente interesante. En toda la cultura cinematográfica – no sólo en el cine de animación –, el debate sobre el rol de la mujer parece estar cada vez más presente. Durante la elaboración de esta tesis doctoral, el movimiento *Me too* ha formado parte de distintas noticias y discusiones entre figuras del cine, el arte y la política. Dentro de este debate, promovido por una gran cantidad de actrices, directoras y guionistas, algunas artistas francesas de la talla de Catherine Deneuve han alzado sus voces en contra de este movimiento que encasilla de “puritanismo”¹. Resulta reveladora esta falta de acuerdo, que muestra como este estudio, y todos los dedicados a arrojar luz sobre la mujer dentro del mundo artístico – ya sea como artista, espectadora o personaje – siguen siendo necesarios.

Esta tesis doctoral busca observar a las heroínas de los relatos audiovisuales de animación y estudiar su evolución con el paso de los años. Estos personajes femeninos tienen una fuerte presencia en el público infantil y un hueco indiscutible en el imaginario colectivo, ayudando a construir en las mentes de niñas y niños las primeras imágenes de la figura femenina.

“Se ha demostrado que los niños son muy conscientes de los roles de género a edades significativamente tempranas, e incluso han mostrado ser conscientes de comportamientos inapropiados, además de apropiados, que tienen los arquetipos dirigidos al público infantil.”²

En la infancia, momento en el que se empieza a elaborar un campo referencial, los espectadores adquieren como propios los comportamientos de los personajes animados que los acompañan en cada momento. En el universo multipantalla del siglo XXI son muchos los productos que continúan presentando una imagen anclada en antiguos conceptos sobre la mujer, tales como videojuegos, series de televisión, canales de Youtube y páginas web. Estereotipos de género llenan las obras de ficción; y en el cine, estos arquetipos toman más fuerza y llegan a distintos públicos, formando al espectador en temas tan importantes como la labor de la mujer en la sociedad o los cánones de belleza femeninos. “Su papel en la sociedad actual es el que en otros tiempos correspondió a la mitología, es decir, hacer pasar por naturales unos significados tras los que se oculta una

¹ Colectivo, «Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 9 de Enero de 2018, acceso el 20 de Enero de 2018, http://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html.

² Amy Davis, *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation* (Londres: Ebook John Libbey Publishing Ltd, 2015), 30 (traducción de la autora).

ideología”³. Desde su nacimiento, el cine ha sido un activo agente socializador, asentando símbolos e iconos, y forjando un nuevo imaginario colectivo en la sociedad moderna; de ahí la preocupación que muchos tuvieron por analizar la imagen de la mujer en este medio en el que existe poca representación femenina, tanto en la pantalla como en los cargos directivos de la industria, “es necesario hacer esta observación para comprender el cine como aparato social (con los consiguientes problemas de acceso, monopolio y poder)”⁴. Sin duda, el hecho de que en el lenguaje cinematográfico el dinero sea un protagonista indiscutible, afecta a la representación de la mujer, no sólo por el hecho de simplificar su imagen para poder “vender” mejor el producto; también porque el poder económico ha sido, durante mucho tiempo, masculino y por ello, la gran mayoría de obras cinematográficas, incluso las dirigidas a un público femenino, tienen una fuerte carga masculina tanto en el lenguaje como en la forma de representar a los personajes femeninos.

“Baste notar que la industria ha estado históricamente (y está) en manos masculinas. Desde la producción, la dirección, la construcción de historias por guionistas (mayoritariamente también hombres), etc. Tradicionalmente las mujeres han sido relegadas a tareas “femeninas” como vestuario, maquillaje, peluquería, etc. Las pocas mujeres que han podido dedicarse a la dirección, producción y guión, han sido tradicionalmente ignoradas y/o han alcanzado cotas de visibilidad casi insignificantes.”⁵

Como veremos más adelante, el cine de animación ha seguido a lo largo de la historia los mismos pasos que el resto de relatos cinematográficos, siendo al comienzo casi exclusivamente masculino y tornándose, con el tiempo, en una técnica cinematográfica abierta a todo tipo artistas, y analizada también por mujeres estudiosas.

Fue en la década de 1970 cuando las críticas fílmicas feministas hicieron notar más sus voces. En estos años, el artículo de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, se convierte en un referente para toda la teoría fílmica feminista. Según Mulvey “el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla”⁶. Por esta razón, la mujer espectadora acaba teniendo una mirada masculina al empatizar con el personaje protagonista hombre. No es de extrañar esta trasposición de sentido en la que la mujer espectadora se siente identificada con el personaje masculino y no con el femenino; si desde las mitologías ancestrales hasta los relatos más modernos, el héroe es masculino y el personaje femenino es el trofeo o el

³ Angeles Cruzado Rodríguez, «¿Dónde sitúa el cine a hombres y mujeres? La construcción social de las identidades en la gran pantalla», *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, nº 10, (2009), 6.

⁴ Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Madrid: Cátedra, 1992), 56.

⁵ Francisco Zurián, Cord., *Disecionando a Adán, representaciones audiovisuales de la masculinidad*. (Madrid: Síntesis, 2015), 20.

⁶ Laura Mulvey, «Visual Pleasures and Narrative Cinema», en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. por Leo Braudy y Marshall Cohen (Nueva York: Oxford UP, 1999).

antagonista, siguiendo la convención de Freud de activo masculino – pasivo femenino, es lógico que nuestra cultura y educación nos lleve a ver como normal este tipo de situaciones, y haga que el hombre siempre se sienta identificado con el héroe (nunca con la princesa pasiva o la bruja malvada) y la mujer espectadora, teniendo ejemplos radicales de feminidad, acabe por reconocerse en el personaje masculino.

En contraposición a la actitud del público femenino, a muchos espectadores masculinos les resulta inconcebible sentirse identificados con los personajes femeninos de la pantalla, hecho que se traslada a la realidad afílmica, entendiendo como realidad afílmica “la realidad que existe en el mundo cotidiano independientemente de toda relación con el arte de la filmación”⁷. Así se observó en la encuesta realizada por Gad3 en 2017 en la que los adolescentes de entre 16 y 19 años escogían un referente. Al observar los resultados de esta encuesta, destaca el protagonismo masculino de los ídolos adolescentes, hecho que se debe a que tanto chicos como chicas escogían a referentes masculinos, mientras que los chicos no elegían a mujeres como modelos a imitar.

“La investigadora de la Universidad Carlos III Silvia Clavería no está sorprendida: “Hay una escasez de referentes mujeres en las que puedas reflejarte y por eso es tan importante que haya presencia de mujeres en política, que los premios sean paritarios”, dice. El sesgo se repite cuando los jóvenes miran a sus padres. Muchos chicos (2,3%) y muchas chicas (2,2%) querrían parecerse a su padre. Pero los chicos apenas mencionan a sus madres: hay ocho chicas que tienen a su madre de ejemplo (2,4%) por cada chico (0,3%).”⁸

Después de observar cómo las mujeres siguen siendo modelos a seguir exclusivamente para el público femenino, cabe pensar que la imagen femenina en los medios de comunicación es vital para explicar este hecho. Algunos relatos audiovisuales no parecen tener en cuenta los nuevos cambios sociales que sitúan a la mujer en importantes puestos políticos y artísticos. Estos relatos beben de las historias tradicionales, y en muchas ocasiones no modifican el papel original de los personajes femeninos. Así, la mujer en el cine cumple el rol mitológico de Penélope – una bella y paciente mujer que espera a que llegue su héroe, sin hacer avanzar la acción -. Como señala Rodríguez Fernández, el cine narrativo ha conseguido convertir en natural la cultura patriarcal, y ser mujer en el cine consiste en ser mirada, existir por el hombre, y tener las pretensiones justas⁹.

También en el cine de animación nos encontramos con muchos de estos personajes femeninos que aún se cimientan en los arquetipos clásicos. Nos preguntamos en este

⁷ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico, cine y narratología* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1995), 42.

⁸ Francisco Llaneras y Jordi Pérez, «De mayor quiero parecerme a Amancio Ortega», *El país*, 29 de julio de 2017, acceso el 3 de Enero de 2018, https://politica.elpais.com/politica/2017/07/21/actualidad/1500654818_341856.html.

⁹ María del Carmen Rodríguez Fernández, coord. *Con ojos de mujer, Arquetipos de género clásicos y su evolución*, (Oviedo: Instituto Asturiano de la Mujer, 2006), 21.

estudio si las heroínas del cine de animación han ido formando al público infantil para que éste, en su edad adulta, acepte como normales una gran cantidad de personajes femeninos pasivos e indefensos. “Una descripción de la mujer en el mundo disneysiano con las palabras más utilizados por los estudiosos de la materia incluiría los términos sumisa, inocente, obediente, pasiva y bajo los designios del padre o marido.”¹⁰ Estos personajes femeninos parecen repetirse en el cine dirigido al público adulto. Autoras como Cruzado Rodríguez aseguran que el cine cómico actual no es otra cosa que la actualización de los cuentos de hadas, “y uno de los prototipos femeninos más recurrentes es el de Cenicienta, una bella joven en situación de inferioridad por su clase social, profesión o etnia, que ocupa una posición de víctima ante otras féminas mayores o más feas y perversas, todas ellas aspirantes al amor del príncipe”¹¹. Resulta revelador que la Cenicienta sea un personaje popularizado por la compañía Disney, y la protagonista indiscutible de la franquicia Princesas Disney que aquí se estudia. Y el mito de la Cenicienta aún a día de hoy conserva su valor, el cine en todos sus géneros “estimula todavía a la joven soltera a esperar al «príncipe azul», fortuna y felicidad antes que a intentar sola la difícil e incierta conquista. En particular, gracias a él podrá tener la esperanza de acceder a una casta superior a la suya, milagro que no recompensará el trabajo de toda su vida”¹². Si, como asegura Kolbenschlag, “gran parte de lo que determina nuestras vidas y que atribuimos a la naturaleza o el destino es, en realidad, la plasmación de una insidiosa mitología cultural”¹³, estos mitos femeninos omnipresentes en la cultura (arte, teatro, cine, televisión) parecen tener su primera aceptación en la infancia, momento en el que estos personajes comienzan a formar parte de nuestra conciencia colectiva.

Por ello vemos necesaria una revisión de los relatos audiovisuales animados desde los estudios de alfabetización audiovisual, centrando nuestro análisis en los personajes femeninos del cine de animación, de tal forma que consigamos entender la influencia de estos personajes animados en el público infantil que más tarde formará parte de ese gran grupo de espectadores que aceptan los estereotipos femeninos ya mencionados. Son muchos los estudios que demuestran la importancia de la alfabetización audiovisual y cómo los relatos cinematográficos ayudan a la construcción misma de la infancia, entre estas obras destacamos los trabajos de Zipes (1999), Giroux (2000), Orenstein (2011) o Falcón (2014). Apoyándose en dichos estudios sobre la alfabetización audiovisual, esta investigación se centra en la imagen de la mujer representada al público infantil. Un gran factor de riesgo entre los niños y las niñas espectadores es su capacidad de ver una película una y otra vez hasta llegar a memorizar las conversaciones y los detalles del filme; de hecho, mayor es el disfrute de un niño cuanto mayor es el reconocimiento de lo

¹⁰ María Míguez López, «De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿Qué imagen de la mujer transmite Disney?», *Revista Internaciones de Comunicación y Desarrollo*, nº 2, (2015) 5, 44.

¹¹ Ángeles Cruzado Rodríguez, « ¿Dónde sitúa el cine a hombres y mujeres? La construcción social de las identidades en la gran pantalla», 7.

¹² Simone De Beauvoir. *El segundo sexo* (Barcelona: Cátedra, 2005), 69.

¹³ Madonna Kolbenschlag, *Adiós bella durmiente* (Madrid: Editorial Kairós, 1993), 12.

que ve¹⁴. El público en pleno crecimiento acepta estas historias como reales, ejemplos del mundo a su disposición para comprender cuál es el rol de la mujer, cómo entender el bien y el mal, y el lugar de cada uno en esta sociedad. Éste es otro de los factores que hace que el público infantil sea más vulnerable a la hora de recibir mensajes maniqueos o simplistas sobre la figura de la mujer. Los ejemplos femeninos que se reciben en las edades más tempranas y que ayudan a forjar en la mente infantil la idea de mujer son la causa de que el público pueda aceptar e incluso desear muchos modelos femeninos estereotipados que presenta el cine. La pasividad, la cobardía y la hipersensibilidad parecen ser características comunes en las protagonistas de los filmes de dibujos animados, que enseñan a un público en plena formación una imagen desvirtuada de la mujer; imagen que se adaptará en la edad adulta a otro tipo de personajes femeninos maniqueos.

La gran mayoría de relatos de animación son adaptaciones de cuentos clásicos y leyendas europeas. Estos cuentos infantiles son clave a la hora de la construcción de la identidad de los niños y niñas. Otorgan mapas de significados que permiten dar sentido al mundo, y forman parte de la memoria histórica de cada uno. Cuando estos cuentos pasan a ser verdaderos iconos (como es el caso de las historias que se analizan en este estudio), se convierten en parte de la historia colectiva. Estas tramas dirigidas a un público infantil tratan el tema amoroso de tal manera que la protagonista juega un rol pasivo; incluso se expone al peligro o al daño por su relación amorosa, que suele estar basado en el amor a primera vista. “La princesa y el guisante, Blancanieves, Cenicienta, Piel de asno, La bella durmiente del bosque... muchos cuentos infantiles utilizan esta emocionante fórmula, ilustrando de paso qué cualidades deberían asociar los más pequeños a la pareja feliz”¹⁵. Lo mismo ocurre con los filmes de animación que se han convertido en los cuentos de hadas modernos y, como asegura Davis, Disney es el cuentacuentos de los tiempos modernos¹⁶.

Siguiendo esta idea, el presente estudio pretende demostrar la importancia de las películas de animación infantiles para componer la idea de mujer en las mentes de los menores de edad, para forjar su cultura audiovisual que le llevará a aceptar o rechazar ciertas imágenes de mujer que el cine de acción real presenta al público adulto. Los primeros ejemplos de mujer que ve una persona son vitales y ayudan a forjar su opinión sobre las desigualdades de género.

Hemos tomado los estudios Disney y sus filmes para este análisis por la importancia histórica y económica de esta compañía en el mundo de la animación. De las 20 películas de animación más taquilleras de la historia –según la revista Forbes- 17 filmes son

¹⁴ Leticia Porto, «Proceso de socialización y cine de animación de Disney y Pixar. Estudio del tratamiento y la recepción de los conflictos emocionales en la audiencia de 5 a 11 años» (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010).

¹⁵ Laia Falcón, «¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género». *Revista de Estudios de Juventud*. nº83 (2009),75.

¹⁶ Davis, *Good Girls...*, 13.

producciones Disney, por lo tanto no hay duda de la influencia de esta empresa que destaca entre todas las multinacionales de entretenimiento infantil.

“Pensar que más de 200 millones de personas visionan cada año un vídeo de Disney o que son 395 los millones de personas que ven sus programas de televisión sin obviar que 212 millones de personas escuchan su música o que 50 millones de personas deciden pasar sus vacaciones en cualquier parque temático.”¹⁷

Las llamadas Princesas Disney¹⁸ son el ejemplo perfecto de la imagen de mujer que recibe el público infantil, no sólo en las pantallas de cine, sino en todo el universo de princesas que se ha creado a su alrededor (Páginas web, series, juegos, disfraces...). Siguiendo la estela de algunos pioneros del cine como Méliès, la multinacional tomó los cuentos tradicionales europeos como su principal fuente temática, adaptándolos al cine de animación, transformando estos relatos de hadas en productos de consumo infantil y en una fuente de beneficios que parece inagotable. Su enorme éxito ha llevado a que el gran público recuerde sus películas, en vez de las historias de los cuentos originales¹⁹. Las adaptaciones de Disney han “americanizado los textos”²⁰, cambiando ciertos aspectos de las obras originales para conseguir importar el estilo de vida americano en los cuentos a través de los cuentos de hadas europeos.

Por otro lado, la cultura Disney y todo el universo creado a su alrededor, basado en la inocencia y la magia, ha logrado que muchos educadores se despreocupen de los significados que encierran los relatos audiovisuales que ven niños y niñas siempre que el producto esté firmado por la compañía Disney. La confianza de los progenitores en esta gran empresa hace que no se planteen cuestiones tan importantes como los ideales a seguir de sus hijas, que acaban sintiéndose identificadas con las princesas, queriendo sus vestidos, sus tacones, su maquillaje y su pelo largo a los seis años²¹. El cine como “niñera” se extiende²², y Disney es el perfecto ejemplo. Su selección de cuentos de hadas y la representación de sus personajes han logrado formar parte del imaginario colectivo del público infantil (que ahora ya es adulto). Las películas Disney son los cuentos de hadas infantiles del siglo XX y XXI.

¹⁷ Ismael Ramos, *Desmontando a Disney, hacia el cuento coeducativo* (Consejería de Educación, Junta de Andalucía, 2009), 19.

¹⁸ Término acuñado por la propia compañía Disney.

¹⁹ Jack Zipes, «Breaking the Disney Spell», en *The Classic Fairy Tales*, ed. por María Tatar (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1999), 333.

²⁰ Leonor Acosta, «Érase una vez una niña: la importancia de la ideología en los cuentos para niños», *Literatura infantil y juvenil: actas de las 1as Jornadas de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (1996): 378.

²¹ En la obra de Peggy Orenstein, *Cinderella ate my daughter*, la periodista de *The New York Times* habla del daño que los personajes femeninos de Disney podían hacer a su hija Daisy, de seis años de edad.

Sección 1.01 ²² Borja Montoro (Dibujante y animador de Disney), en conversación con la autora, Septiembre de 2015: “todos hemos puesto una película a los niños para que se relajen. Y aquí está el problema ¿Qué es lo que ven nuestros hijos para relajarse? ¿De qué se ríen los niños? Hay niñeras estupendas y niñeras malas, tenemos que ver qué tipo de cine es el que educa a nuestros hijos, el que hace de niñera”.

“La multinacional Disney ha disfrutado de un largo reinado en la producción de películas de princesas, lo que ha ayudado a formar los ideales de feminidad de millones de pequeñas niñas en Estados Unidos y en todo el mundo. A pesar de la evidente falta de realidad de estas narraciones, los personajes centrales que habitan estas tierras imaginarias son humanos y como tales sus representaciones tienen un parecido considerable a las expectativas y estereotipos de género contemporáneos, dando al público una figura con la que podían identificarse cómodamente.”²³

El análisis de estos filmes es de gran importancia ya que también los educadores los utilizan como método de enseñanza. Tras una encuesta a distintos educadores, García Cuesta llegó a la siguiente conclusión:

“Como respuesta obtuvimos que el 100% de los encuestados, usarían siempre en el aula alguna película creada por el estudio de animación de Walt Disney, mientras que de ese 100%, sólo un 20% citaron alguna película de otro estudio alternativo, por lo que podemos afirmar que las representaciones visuales de los cuentos de hadas europeos sí que son un contenido vital para trabajar con los alumnos de educación infantil y primaria. Al ver la gran cantidad de películas de Walt Disney que los futuros profesores proponían emplear en sus clases, el estudio decidió centrarse en el análisis de las películas de dicho Estudio.”²⁴

A través de sus productos, la compañía Disney continúa la ancestral tradición de cuentos y leyendas de estetizar los conceptos de maldad y bondad, al igual que lo masculino y lo femenino, ayudando a construir una cultura de mercado en la que la distinción de hombre y mujer se ha llevado al paroxismo. El rosa y la purpurina inundan los espacios femeninos infantiles, mientras que el rojo y el negro se dibujan en los juguetes masculinos, casi siempre dedicados a la violencia, el mundo del motor y los superhéroes, mientras que los espacios reservados a los juegos para niñas los suelen protagonizar princesas, hadas y juegos de simulación de tareas del hogar. “Los juguetes están siendo estereotipados unos para el uso de niños y otros para las niñas”²⁵.

El cine, como creador y difusor de moda, asienta en nuestra sociedad distintos comportamientos. En el caso de los filmes que aquí estudiamos, las heroínas se convierten en referentes para un público aún en crecimiento, por lo que sus enseñanzas son vitales

²³ Cassandra Stover, «Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess», *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, 2, nº 1 (2012), 2 (traducción de la autora).

²⁴ Judit García Cuesta, «Las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales europeos como recurso didáctico de la educación artística en la formación de formadores» (Tesis Doctoral. Facultad de bellas artes. Universidad Complutense de Madrid, 2011), 505.

²⁵ Adriana Maisanche, «Los juguetes y su influencia en los roles de género de los niños y niñas de 4 a 5 años» (tesis doctoral, Universidad Técnica de Ambato, 2015), 3.

para la formación de los espectadores y espectadoras. Sobre las historias infantiles y su influencia en los niños y niñas, Isabella Leibrandt advierte:

“No son sólo las aventuras, los estímulos para el desarrollo de la imaginación o los sentimientos, los principales requisitos de una buena historia. Los conflictos del héroe representan la situación del hombre en el mundo. En ellos los niños pueden encontrar soluciones para sus propios problemas, por tanto, son atemporales “las viejas historias” o dicho de otra forma, son los niños y sus necesidades que no cambian a pesar de muchas innovaciones.”²⁶

Por ello hay que analizar qué soluciones ofrecen las películas dirigidas a un público infantil para conseguir lo que desean y cuál es el objeto de deseo de las heroínas Disney.

Los relatos infantiles creados por Disney tienen, además, una vida que se extiende más allá de la pantalla. Desde la creación de Mickey Mouse en 1928, muchos personajes de la productora se han convertido en figuras omnipresentes en la vida de niños y niñas de todo el planeta:

“Sus creaciones y símbolos se han transformado en una reserva incuestionable del acervo cultural del hombre contemporáneo: los personajes han sido incorporados a cada hogar, se cuelgan en cada pared, se abrazan en los plásticos y las almohadas, y a su vez ellos han retribuido invitando a los seres humanos a pertenecer a la gran familia universal Disney.”²⁷

Una importante herramienta de la compañía Disney es la creación de “estrellas” a partir de sus personajes. Con el *Star System*, las actrices del cine clásico se convertían en leyendas, el público quería sus peinados, sus tristes romances y copiaba su forma de vestir y maquillarse. Disney también creó su propio *Star System* que hoy en día ha llegado a su máxima expresión gracias a internet y las distintas divisiones de la Compañía que alargan la vida de los personajes a través de espectáculos, cruceros, juegos y todo tipo de objetos de consumo. “La estrategia cultural de Disney está muy centrada en el *crossover*. En Disney Creative Entertainment²⁸ mezclan constantemente el arte con la cultura de masas”²⁹, convirtiendo cada filme en un producto imperecedero. Ya no son sólo las tiendas Disney Store y las revistas Disney, ahora hay páginas web dedicadas exclusivamente a las Princesas Disney, con juegos y videos dedicados a la explotación de estos personajes que enseñan como parecerse a las Princesas Disney es la clave del éxito para cualquier preescolar³⁰. Desde la aparición de la factoría Princesas Disney en 2001, se ha unido a un grupo heterogéneo de heroínas bajo un mismo sello comercial. Gracias a esto y a otras acciones de marketing como la serie de películas de *La princesa Sofía*

²⁶ Isabella Leibrandt, «La importancia de los cuentos tradicionales para la educación infantil y el aprendizaje de idiomas», *Reflexiones e ideas para proyectos*, *Quaderns digitals*, nº 41 (2006), 6.

²⁷ Ariel Dorfman, y Armand Mattelart, *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 11-12.

²⁸ División de la compañía Disney dedicada a la producción teatral y de entretenimiento en vivo.

²⁹ Frédéric Martel, *Cultura mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas* (Madrid: Taurus, 2011), 59.

³⁰ Susan Gregory, *Buy buy Baby* (Boston: Houghton Mifflin Company, 2007), 139.

(2012) en las que la protagonista va a una escuela para aprender a ser princesa, y en cada película una princesa Disney aparece para aconsejarla, Las Princesas Disney -tanto las de la primera generación como las más recientes-, se han unido en un mismo bloque, igualadas por su físico y sus vestidos, para ser el ejemplo de todas las niñas del mundo. Así, la protagonista de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) vuelve a vender películas, carteles y disfraces, creando la ilusión de que este personaje tiene las mismas capacidades que algunas heroínas Disney más modernas y activas en sus tramas como *Mulán* (1998). Se convierte a estos personajes en productos de marketing, dando una vuelta al feminismo y transmitiendo el consumismo como un valor fundamental en la mujer. Gracias a la factoría de Princesas, las ventas de *merchandising* Disney se multiplicaron por diez en tan solo cinco años (pasando de 300 millones de dólares en 2001, a 1500 millones en 2006), y las cifras siguen aumentando. Muñecas con cuerpos irreales, vestidos brillantes, incluso maquillaje y ropa interior infantil, todo con tal de ser una princesa. Algunos de estos objetos muestran la omnipresente erotización de las niñas en los medios populares de comunicación y la igualmente omnipresente ignorancia y negación de este fenómeno.

“Disney y su fenómeno de princesas han sido identificados como una poderosa influencia en los medios de comunicación y el consumismo infantil, lo que contribuye a una nueva “infancia” que se define en gran medida por el género y el consumo de mensajes y productos relacionados con éste.”³¹

El poder de la compañía Disney para reescribir y mitificar los cuentos de hadas europeos es innegable; y resulta interesante ver cuáles son los relatos elegidos por Disney para sus adaptaciones:

“Como ha estudiado Kay Stone, las historias protagonizadas por personajes femeninos dóciles solo suponen el veinte por ciento del total de los más de doscientos cuentos escritos por los hermanos Grimm. Sin embargo, la reiterada inclusión de estas historias en numerosas antologías de cuentos para niños eleva el porcentaje a un setenta y cinco por ciento. En su análisis cuantitativo de la colección de cuentos de los Grimm, Lori Bajer – Sperry y Liz Grauerholz destacan que aquellos textos que han sido reproducidos con más frecuencia en películas y libros infantiles son los que contienen un mayor número de referencias a la belleza femenina: por este orden “Cenicienta”; Blancanieves, y La Bella Durmiente.”³²

La elección de estos personajes femeninos lleva a una construcción de heroínas de cine que se definen por su belleza, su cuerpo y su sensualidad. "La representación de la mujer como espectáculo, lugar de la sexualidad y objeto del deseo, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación

³¹ Down Elisabeth England, Lara Descartes y Melissa Collier, «Gender Role and the Disney Princesses», *Springer Science & business Media*. 64, nº 7 (2011), 555 (traducción de la autora).

³² Pérez Gil, «El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales», 177.

más amplia"³³, y los filmes de animación infantil forma parte de este cine narrativo (entendiendo que la animación no es un género, sino una técnica. Y en el caso de Disney, una técnica al servicio del cine narrativo).

Las princesas se someten a la mirada de los otros, convirtiéndose en el objeto mirado, el objeto de deseo; y en este caso, se somete a los ojos de niñas que quieren sus cuerpos y sus romances. Estos romances de príncipe azul, de amor a primera vista y de bodas sin apenas mediar palabra (comúnmente denominado un final feliz) suelen ir precedidos de un abuso por parte del príncipe o de una relación superficial basada en la belleza de la princesa – un físico irreal que llegará a su cénit con la tercera etapa de princesas-. Además, la factoría de Princesas Disney, para homogeneizar más a todas sus heroínas, ha transformado en “princesas clásicas” a las heroínas más modernas y activas. Así, Mulán y Pocahontas (protagonista de la obra homónima de 1995) han sufrido la transformación en princesas Disney; ahora son más delgadas y occidentales, tienen labios carnosos y visten con trajes brillantes. En 2013 se empezó la transformación de Mérida, heroína Disney de la película *Brave* (2012), y la empresa Mighty Girl, apoyada por la creadora del personaje – Brenda Chapman - lanzó su campaña contra este cambio:

“El rediseño de Mérida antes de su introducción oficial en la franquicia de Princesas Disney hace un gran daño a los millones de niñas para las que Mérida es un modelo a seguir que habla de la capacidad de las chicas para ser agentes de cambio en el mundo en lugar de premios para ser admirados. Además, al hacerla más flaca, más sexy y más madura en apariencia, se está enviando un mensaje a las niñas de que la versión original del personaje, realista y de aspecto juvenil, es inferior; para que las niñas y las mujeres tengan valor para ser reconocidas como verdaderas Princesas Disney deben ajustarse una definición muy específica de belleza.”³⁴



Cambio estético de Mérida, protagonista de *Brave* (2012), para cumplir los estándares estéticos de la franquicia Princesas Disney. A la izquierda, la imagen original de la heroína en el filme. A la derecha, la heroína convertida en Princesa Disney

³³ De Lauretis, *Alicia ya no...*, 13.

³⁴ Mighty Girl, «Keep Our Hero Brave», *Change.org*, acceso el 20 de octubre de 2013, <https://www.change.org/p/disney-say-no-to-the-merida-makeover-keep-our-hero-brave.html>. (traducción de la autora).

La importancia de la apariencia física en las figuras femeninas de Disney parece empañar otros rasgos más heroicos de los personajes, inculcando la idea de que la belleza es el arma principal de estas heroínas. Por una descarada feminización de Narciso a lo largo de la historia, desde la infancia se muestra a las mujeres que la confianza en una misma muchas veces tiene que ver con la apariencia externa³⁵. No es de extrañar que el cine esté repleto de actrices definidas por su aspecto físico, extremadamente delgado y ligado a la moda, y que el público, lejos de una mirada crítica hacia estos modelos de mujer, los aplauda e imite (con los consecuentes problemas psicológicos en las jóvenes como los trastornos alimenticios tan extendidos en las adolescentes occidentales). Incluso cuando la anorexia es ya un hecho en algunos modelos de imitación de niñas y adolescentes, los medios parecen tratar el tema sin la seriedad que conlleva este trastorno:

“Un evento que llamó la atención de los medios sobre el tema de la anorexia fue el reconocimiento público por parte de famosas como Mary Kate Olsen y Scarlett Pomers de que habían sufrido este trastorno. Ciertas revistas se dedicaron a especular sobre los hábitos alimenticios de éstas y otras celebridades de la “cultura de la niñas”. Esta cobertura podría haber tenido el potencial de crear conciencia sobre la anorexia y alentar a las niñas y mujeres a ser más abiertas acerca de sus luchas. Sin embargo, la recuperación de Olsen y Pomers se presentó como rápida e indolora. El carácter casual con que los medios se refieren a la anorexia y el tono, a veces malicioso, también tienden a agravar el problema entre las adolescentes.”³⁶

Ante estos modelos de belleza extremos, el análisis crítico de éstos se presenta relevante y urgente. Y en este trabajo nos centramos en uno de los primeros ejemplos de belleza que se presenta al público femenino, El mundo de las Princesas Disney se convierte en un referente para el estudio del consumismo infantil, que se extiende a otras edades. Como las Princesas Disney están presentes en la cultura visual desde 1937, todas las generaciones se han expuesto a estos ejemplos femeninos, aceptando estos personajes como parte esencial de su infancia. Así, podemos ver *tests* en internet para mujeres adultas con títulos como *¿Qué princesa Disney eres?*, diseñadores de moda que se inspiran en estas protagonistas para sus trajes de alta costura³⁷, ropa interior, pijamas y todo tipo de productos con las heroínas Disney como protagonistas. Estos personajes forman parte del imaginario colectivo de toda la sociedad. Da igual la edad, la raza o el país, todas quieren ser una princesa Disney. Por todo esto, un análisis de las llamadas Princesas Disney y las películas que protagonizan se presenta relevante para los estudios de género y de alfabetización audiovisual.

³⁵ Meri Torras, «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo», *Extravío, Revista electrónica de literatura comprada*, nº2 (2007), 13.

³⁶ Claudia Mitchell y Jaqueline Reid, *Girl Culture, an Encyclopedia* (Estados Unidos: Greenwood Press, 2007), 149.

³⁷ *Cinderella Story*. Edie Campbell by David Sims for Vogue US. Septiembre 2013.

Ante estos productos de masas que comienzan con filmes de animación, se deben cambiar las preguntas que formula Teresa de Lauretis sobre el público adulto, por un público infantil: ¿Son históricamente inocentes y puramente receptivos? En este caso, ¿Cómo les afecta lo que ven?, ¿Cómo ve un niño?, ¿Cómo percibe las imágenes? ¿Cómo atribuye significado a lo que ve?, ¿Cómo permanecen ligados estos significados a las imágenes?, ¿Qué relaciones establece el lenguaje y el sonido con las imágenes? Entonces habrá que volver a preguntarse qué factores históricos intervienen en la creación de imágenes (expectativas de audiencia, codificación de género, memoria, fantasía...).³⁸

Dividiremos las historias de las heroínas Disney en tres bloques, siguiendo el estudio *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses*³⁹ (2011). Estas tres etapas, también llamadas olas⁴⁰ por Cassandra Stover⁴¹ y otros autores, se distinguen según su época de producción, las características psíquicas comunes entre las heroínas, y su estética visual. La primera etapa es la comprendida entre 1937 y 1959, en esta ola encontramos las películas *Blancanieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta* y *La Bella durmiente*. La segunda etapa, comprendida entre 1989 y 1998, con una nueva ola de princesas: *La sirenita*, *la Bella y la Bestia*, *Aladín*, *Pocahontas* y *Mulán*. Y la última, la etapa actual con las nuevas princesas Disney: *Tiana y el sapo*, *Enredados*, *Brave* y *Frozen*.

La última película que añadimos en esta lista no forma parte de la franquicia Princesas Disney. Como se explicará en el capítulo cinco de este estudio, el éxito de *Frozen* llevó a la creación de la franquicia homónima que podía tener beneficios suficientes sólo con dos protagonistas. Sin embargo, la protagonista del filme, Anna, fue construida siguiendo los mismos patrones que las Princesas Disney, con el fin de formar parte de la marca. Este hecho, y su aparición en distintos productos de la franquicia Princesas Disney nos lleva a incluir *Frozen* dentro de la tercera etapa.

Según Gombrich, “las obras de arte más famosas son, a menudo, las más importantes”⁴², y siguiendo esta idea hemos elegido para analizar una obra representativa de cada etapa según su éxito y trascendencia en la sociedad en el momento de producción, además de la longevidad de su fama lo largo de los años. De esta manera hemos elegido las siguientes películas:

- *Blancanieves y los siete enanitos* (1937)
- *La sirenita* (1989)
- *Frozen* (2014)

Para estudiar estas obras se propone un método de análisis combinando distintos estudios, destacando las funciones de Propp desarrolladas en su obra *Morfología del cuento* (1928), esenciales para un estudio como éste que analiza filmes basados en

³⁸ De Lauretis, *Alicia ya no...*, 66.

³⁹ England et al., «Gender Role and the Disney Princesses».

⁴⁰ Haciendo referencia a las olas del movimiento feminista.

⁴¹ Stover, «Damsels and Heroines...».

⁴² Ernst Gombrich, *La historia del arte*. (Madrid: Phaidon, 2010), 8.

cuentos, los pasos del héroe de Christopher Vogler (1993), y por tanto el análisis mitológico de Campbell en el que se inspira Vogler, unido a los estudios de adaptaciones cinematográficas de Cristina Manzano (2008) y el análisis de personajes de Laia Falcón (2009). Al tratarse de adaptaciones de cuento de hadas, un análisis siguiendo el orden cronológico según los pasos del héroe parece lo más oportuno.

Así, intentamos ver con más nitidez qué tipo de evolución han seguido las princesas Disney, para llegar al último punto de este estudio: si de verdad la princesa se ha liberado o simplemente se ha despeinado un poco para dejar tranquilos a los más críticos. Si se ha avanzado realmente a la hora de mostrar ejemplos positivos de mujer al público infantil o, como asegura Karen Ross, lo único que se ha hecho ha sido remplazar un estereotipo por otro. Y, si ha habido cambios en las heroínas Disney, veremos en qué han consistido, qué características tienen los personajes femeninos que se salen del canon preestablecido y cuántos otros personajes femeninos, a parte de las protagonistas, han conseguido formar parte del cine de animación de Disney.

Estas películas ayudan a crear un imaginario social de lo masculino y lo femenino, algo de suma importancia como afirma la autora Teresa De Lauretis, que no cree en las diferencias biológicas, sino en las sociales y educativas a la hora de la construcción social del género, y la marginación, en algunos casos, de la mujer.⁴³ Si secundamos la idea de De Lauretis, este estudio se presenta relevante puesto que pretende acercarse a los personajes femeninos que ayudan a esta construcción social del género.

Somos conscientes de que muchas de las películas a analizar tienen un lugar privilegiado en la historia del cine, además de ser una gran fuente de entretenimiento para niños y niñas, y de enseñar valores tales como la amistad e ilustrar de forma sencilla conceptos vitales como el conocimiento de uno mismo (*El Rey león*, 1994), el valor de la sinceridad (*Aladín*, 1992), y nociones como la muerte y la generosidad. Su valor artístico y el auténtico poder de la cultura Disney sobre los más pequeños, hacen de estas películas elementos indispensables en la infancia de muchos espectadores; por ello es necesario un análisis profundo de la imagen de la mujer en estas películas para ser conscientes del ejemplo femenino que, desde pequeños, forma parte del acervo cultural.

Además, las películas de los estudios Disney son cuentos modernos y, según Vladimir Propp, los cuentos son documentos históricos para estudiar la sociedad de cada momento. Por tanto, los filmes de Disney pueden arrojar luz a la imagen que la sociedad occidental proyectaba de la mujer en cada época estudiada, desde 1937 hasta el año 2013. Por tanto, también se realizará un análisis contextual en cada etapa de la investigación para conocer la época de construcción del personaje analizado. De esta forma se estudiará la imagen femenina que los medios difundían en los períodos de producción de los tres filmes que aquí se analizarán, para observar las influencias de estas imágenes en dichos personajes animados. Dentro del análisis contextual, vemos necesario comprender el referente concreto de cada película, por lo que se estudiarán las obras narrativas que Disney eligió

⁴³ De Lauretis, *Alicia ya no....*

para adaptar al cine. De tal manera, analizaremos los tres cuentos correspondientes – *Blancanieves* (1812), recopilado por los hermanos Grimm, *La pequeña sirena* (1837) y *La reina de hielo* (1844), ambas obras de Hans Christian Andersen- investigando los cambios que se produjeron en la adaptación y que afectan a la construcción del personaje.

La investigación como viaje del héroe.

Esta investigación ofrece distintas oportunidades para redactar y ordenar nuestro trabajo siguiendo los designios del viaje del héroe. Si bien se requería un estilo académico y ordenado por tratarse de una tesis doctoral, también se aspiraba a convertir este estudio en una suerte de viaje del héroe. Al fin y al cabo, las historias que aquí se analizan son cuentos de hadas modernos, y deseábamos que toda la investigación se impregnara de estos relatos y, si se me permite, se convirtiera en una aventura para los investigadores que quieran adentrarse en este estudio.

De esta forma, son varios los fragmentos de este análisis que narran no sólo las aventuras de Blancanieves, Ariel, Anna y Elsa, también se describen las peripecias de Walter Disney (o Walt, como él mismo deseaba que le llamaran), Michael Eisner y Bob Iger en la creación de estas producciones. Después de varias deliberaciones, vimos necesario incluir en cada etapa analizada un relato sobre la producción del filme, a fin de entender el espíritu que engendró a cada personaje analizado, ya que el momento histórico que vivían los estudios en el momento de producción influye en la construcción del personaje. Empapándonos de la obra *The secret history of Wonder Woman* (2014) de Jill Lepore, y los estudios de Cristina Manzano, este estudio pretende fundirse con los personajes que lo pueblan, no sólo con las heroínas y los villanos de los cuentos analizados, también con los creadores y creadoras de estos personajes. Siguiendo la obra de Vogler (que utilizamos para el propio análisis), deseamos que esta investigación narre el viaje del héroe y el viaje del escritor (en este caso, el creador de cada filme).

Sobre el modelo de análisis basado en los doce pasos (que se detallará en el capítulo 4), han sido muchas las dudas de si situarlo en el gran reino de los anexos o, por el contrario, incluirlo dentro del estudio. Optamos por la segunda opción dada la extensión de cada análisis secuencial que ayuda a la comprensión de los resultados finales. De esta forma, acompañar a las heroínas en sus doce pasos durante los capítulos 6,7 y 8, ayudará a comprender mejor el análisis comparativo recogido en el capítulo.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE PARTIDA

2.1. Exposición de los objetivos.

El interés primero de esta tesis es intentar analizar los modelos femeninos dirigidos al público infantil dentro del marco cinematográfico de Disney. La investigación partió con la voluntad de interrogarnos acerca de la influencia de estos personajes femeninos en sus espectadores más directos; pronto, a este propósito ligado a los estudios de alfabetización audiovisual, se unieron otros campos de estudio – como los estudios de género y los estudios de análisis cinematográfico-, convirtiendo esta tesis en una investigación multidisciplinar. Por tanto, el origen del trabajo que se presenta se centra en tres objetivos principales:

1. Fomentar una relectura de las obras cinematográficas que se muestran al público infantil, centrando esta lectura en los personajes que se proponen como modelos de conducta para niños de distintas generaciones.
2. Cuestionar los supuestos avances en la construcción de personajes femeninos de la compañía Disney, estudiando al personaje dentro del filme y su representación en las distintas franquicias de la multinacional.
3. Subrayar la importancia de una mirada crítica feminista en el cine narrativo infantil.

Para la consecución de estos objetivos, era necesaria una metodología de análisis que estudiara al personaje y permitiera una comparación con otros personajes femeninos, de tal propósito se desprenden dos objetivos que se suman a esta tesis:

4. Profundizar en el análisis individual de los personajes femeninos de Disney incluidos dentro de una obra fílmica, con el fin de extraer las cualidades que definen a dicho personaje y poder hacer, posteriormente, un análisis comparativo de personajes de distintas obras cinematográficas.
5. Proponer para futuras investigaciones un modelo de análisis de personajes con el que estudiar e investigar al personaje como parte del filme y como representante cultural de un contexto histórico determinado.

Tras elegir los personajes femeninos que se analizan en esta investigación, se añadieron nuevos objetivos basados en esta selección:

6. Identificar y analizar las diferencias entre los personajes analizados y sus referentes concretos que encontramos en los cuentos de hadas tradicionales.
7. Conocer la evolución de los personajes femeninos de Disney, tomando su representación actual en los medios como parte de la “historia personal” de cada personaje cinematográfico.
8. Enmarcar el análisis de personajes dentro de un entorno social e histórico que ayudó, de manera inconsciente, a la construcción de dichos personajes.

2.2. Formulación de las hipótesis de la investigación.

La hipótesis de partida de este trabajo establece que *El cine de animación de Disney mantiene aún una representación estereotipada del personaje femenino como heroína, basando la construcción de ésta en su aspecto físico y su relación sentimental con personajes masculinos.*

Una vez formulada esta suposición, varias son las hipótesis que se vinculan a ésta:

- *Los personajes femeninos de la compañía Disney tienen una doble representación, la primera en el filme que las contiene, y la segunda dentro del mundo de franquicias ideado por la compañía.*
- *Las películas de animación de Disney modifican el imaginario colectivo occidental, transformando personajes femeninos de los cuentos de hadas europeos en productos de marketing.*
- *La exposición a estos modelos femeninos en la infancia favorece la asimilación de estereotipos culturales sexistas al llegar a la edad adulta.*

3. ANTECEDENTES TEÓRICOS

Para nuestra investigación resulta imprescindible relacionar aportaciones procedentes de distintos marcos teóricos como pueden ser los estudios de género, la sociología del arte, la historia del cine y de la animación, teorías sobre narrativa y construcción de personajes o la teoría del texto. A continuación resumimos qué líneas y autores han resultado especialmente relevantes al revisar tales antecedentes y al estructurar el punto de partida y el modelo metodológico de nuestro estudio, en torno a tres principales perspectivas: 1) distintas teorías sobre análisis narrativo y cinematográfico, con especial atención a la construcción de personajes; 2) los estudios específicos sobre personajes femeninos en la ficción, centrándonos en aquellos orientados a la representación de la mujer en el cine y, concretando aún más, en la animación de Disney; 3) investigaciones en materia de alfabetización audiovisual sobre la influencia de los medios audiovisuales en la construcción cultural de los roles de género.

3.1. Análisis del texto narrativo y cinematográfico.

En este punto resumiremos los autores que han sido de gran relevancia a la hora de estudiar al personaje femenino en el texto cinematográfico. Dado el origen de los personajes que se analizan en esta investigación, debemos prestar atención, no sólo a los estudios sobre análisis fílmico, sino que hemos de remontarnos a las publicaciones sobre análisis de textos narrativos, y a los tratados de personajes en los mitos y cuentos clásicos.

3.1.1. Estudios sobre el análisis de textos narrativos.

Para ahondar en la estructura interna de los referentes concretos en los que se basan los filmes analizados, nos centramos en las diferentes teorías de análisis de los autores pertenecientes al movimiento estructuralista, materia en la que Vladimir Propp es de obligado estudio. En 1928 Propp elabora en su análisis de cuentos de hadas rusos dos modelos estructurales basándose en los elementos constantes del cuento, estableciendo treinta y una funciones de los personajes según el desarrollo del cuento y siete roles distintos para los personajes: agresor, mandatario, donante, auxiliar, princesa, héroe y falso héroe. La perspectiva narratológica funcionalista de Propp es una referencia clave en cualquier estudio dedicado al análisis de personajes, pero especialmente en esta tesis, en la que las obras estudiadas son adaptaciones cinematográficas de cuentos de hadas europeos. Propp asienta las bases de este estudio, por su método de análisis y su búsqueda de los orígenes de los textos analizados que estudia el contexto histórico en el que se originan tales relatos.

“El cuento maravilloso debe de ser confrontado con la realidad histórica del pasado y en ella deben de buscarse sus raíces”¹.

¹ Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento* (Madrid: Fundación, 1987), 21.

Como la obra de Propp, este estudio pone especial atención en la realidad histórica de cada película y sus raíces artísticas; las fuentes creativas que guiaron a Disney son de vital importancia para entender los filmes. Una referencia clara para nuestro análisis es el concepto de la princesa proppiana. A la hora de estudiar este arquetipo, Propp anima a examinar los triángulos de fuerza entre la princesa, su padre y su novio², un consejo que seguimos en nuestro análisis de personajes, ahondando en las relaciones de poder entre las llamadas princesas con los personajes masculinos que las rodean.

Las treinta y una funciones definidas por Propp en *Morfología del cuento* (1928) se distribuyen en esferas de acción según quién las realiza. De este modo, las funciones de fechoría, combate y persecución, por ejemplo, forman parte de la esfera de acción del agresor. Respecto a la esfera de acción de la princesa, Propp analiza como los cuentos otorgan al padre de ésta todas las funciones más activas, dejando al personaje de la princesa las funciones más pasivas como la espera o el matrimonio.

“El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su origen en una actitud hostil con respecto al pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso”³

En 1979, Greimas amplió las propuestas de Propp, convirtiendo las funciones definidas por éste en actantes. En el esquema actancial de Greimas, los actantes son seis, son inamovibles y tienen relaciones establecidas entre ellos que obedecen a un esquema dado, conforme al cual, cualquier relato podría describirse en estos términos actanciales. Sin embargo, según Aumont y Michel, “es muy raro que un sólo y único esquema actancial pueda representar la totalidad de un relato”⁴. En el caso de este estudio, ya que las películas analizadas están basadas en cuentos de hadas y dirigidas a un público infantil – por lo que la trama tiene que ser de fácil comprensión-, podría ser válido este esquema actancial, al igual que las esferas de acción descritas por Propp.

Dentro de la historia de la crítica literaria, no sólo los estructuralistas han tomado el cuento como objeto de estudio. También han sido varios los psicoanalistas freudianos que se han detenido en estos relatos, entre ellos destacamos a Bruno Bettelheim y su obra *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas* (1976) que ahonda en los problemas psicológicos de la infancia y el crecimiento, y estudia el cuento como herramienta para encontrar significado a la vida de cada individuo.

“A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a

² Ibíd., 442.

³ Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (Barcelona: Paidós, 1991), 90.

⁴ Jaques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona: Paidós, 1990), 142.

expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado.”⁵

También Campbell se hace imprescindible en los estudios de cuentos de hadas y sus adaptaciones. Su descripción del héroe y los pasos que sigue en su aventura han sido un apoyo de suma importancia para este análisis. “Lo asombroso”, dice Campbell, “es que la eficacia característica que conmueve e inspira los centros creadores profundos reside en el más sencillo cuento infantil”⁶. En *El héroe de las mil caras* (1949) se encuentran personajes y fases que forman parte de esta investigación, como la ayuda sobrenatural, la viejecita o el hada madrina, la diosa y la mujer malvada. De las cuatro funciones básicas del mito que distingue Campbell, nos centramos en la función psicológica, aquella que ayuda al individuo a realizar su viaje personal y que le proporciona una guía para llegar a la plenitud. Entendiendo las historias de Disney como mitos modernos, esta función psicológica se presenta interesante pues el público infantil recibe su mapa vital, su guía para alcanzar la felicidad, a través de distintas historias y relatos contruidos por una compañía de carácter comercial.

Joseph Campbell analiza también en su obra las representaciones artísticas que cada época realizó de la mujer, preguntándose por su relación con la realidad histórica de las mujeres. Examinando distintos mitos, compara las imágenes de los personajes femeninos de estas obras mitológicas con la situación real de la mujer en la sociedad del momento; y es este tipo de análisis comparativo - relacionando distintos marcos teóricos como puede ser el arte, el análisis narrativo y la historia- el que este estudio desea seguir. En *El poder del Mito* (1988), Campbell escribe: “Cuando una persona encarna un modelo para vidas ajenas, ha entrado en la vía de la mitologización”⁷. Así, nos apoyamos en Campbell, no sólo para el análisis de personajes en sus diferentes etapas, también para entender por qué los personajes analizados, y sobre todo, su creador, se han convertido en mitos, como es el caso de Walter Elías Disney y las producciones de su empresa.

En su obra *Mitologías* (1957), Roland Barthes profundiza en este proceso de mitificación y en cómo se construyen los mitos de la actualidad. “El lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito”⁸, dice Barthes; entonces tendremos que buscar cuáles son esas condiciones que Disney y muchos de sus personajes cumplen, condiciones que los elevaron al estatus de mitos.

Los signos concretos que utiliza el estudio Disney, entre otras productoras de cine, se convierten en convenciones de representación que la trama escogida ha ido consolidando a su alrededor. Como ejemplo, Barthes describe cómo el flequillo de los protagonistas de *Julio César* (1953) es el signo clave que Joseph Mankiewicz utiliza para crear el concepto “romano” en la película:

⁵ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona, Mares y Ares, 2007), 12.

⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito* (México: Fondo de cultura económica de México, 1972), 10.

⁷ Joseph Campbell, *El poder del mito* (Barcelona: Emecé Editores, 1991), 46.

⁸ Roland Barthes, *Mitologías* (Madrid: Siglo veintiuno Editores, 1999), 118.

“¿Pero qué es lo que se atribuye a esos obstinados flequillos? Pues ni más ni menos que la muestra de la romanidad. Se ve operar al descubierto el resorte fundamental del espectáculo: el signo. El mechón frontal inunda de evidencia, nadie puede dudar de que está en Roma, antaño. Y esta certidumbre es continua: los actores hablan, actúan, se torturan, debaten cuestiones "universales", sin perder nada de su verosimilitud histórica, gracias a ese emblema extendido sobre la frente: su generalidad puede dilatarse con seguridad absoluta, atravesar el Océano y los siglos, incorporar el aspecto yanqui de los extras de Hollywood, poco importa, todo el mundo está instalado en la tranquila certidumbre de un universo sin duplicidad, donde los romanos son romanos por el más legible de los signos, el cabello sobre la frente”.⁹

Resulta interesante este planteamiento de Barthes, que nos anima a hallar los signos que la productora Disney utiliza en sus películas - más concretamente, en los filmes de la franquicia de princesas Disney- y que han conseguido trascender e implantarse como mitos.

3.1.2. Teorías sobre análisis cinematográfico.

Las propuestas de análisis cinematográfico de González Requena han sido uno de nuestros puntos de partida a la hora de investigar sobre el personaje como habitante en el texto que se relaciona con estructuras muy diversas – como las corrientes filosóficas o artísticas de la época que lo alberga-. El enfoque textual y profundo de cada plano en sus análisis nos muestra dónde se sitúa el espectador, “el punto de ignición” y la búsqueda de la verdad escondida en cada plano. “El texto es un espacio donde se muestran diversos materiales: el de los signos (semiótico), el de las imágenes (imaginario) y el de la materia (lo real)”¹⁰, todos esos materiales son los que pretendemos abordar en nuestro modelo metodológico para poder entrever el significado de la película en cuestión. Su propuesta descrita en la obra *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), nos ha guiado para realizar un examen minucioso, un análisis de la película paso a paso, empezando por los títulos de crédito, planteando preguntas como “¿Hay metáfora?”, o “¿Cómo aparece el nombre del cineasta?”. Este tipo de investigación plano a plano nos recuerda que, como en el mito, la película necesita entenderse en su totalidad. “Sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado.”¹¹

De tal manera entenderemos que el primer plano del filme, adquiere todo su significado cuando se ha visionado toda la película, ya que cada escena es parte de un todo, y así es como hay que entender el análisis. El enfoque de González Requena nos

⁹ Ibíd., 17

¹⁰ Jesús González Requena, «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor», En *El análisis cinematográfico: Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, editado por Jesús González Requena (Madrid: Editorial Complutense, 1995), 45.

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Mito y Significado* (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 81

muestra que es posible encontrar la verdad que se oculta en el relato cinematográfico: “Que, después de todo, frente al caos y al sinsentido de lo real, la verdad existe –y sólo existe – en tanto que los hombres logran surcarlo con sus relatos”.¹²

Nos apoyamos en González Requena para entender el enunciado y la enunciación de texto, y entresacar de allí la emoción de la protagonista y del espectador. En este punto, resulta oportuno volver a citar a Barthes, pues el estudio de González Requena busca en el discurso el momento en el que el espectador encuentra su propia experiencia detrás de un orden simbólico, es ese instante de emoción en el que el autor de la obra trata de imponer “no la emoción, sino los signos de la emoción”¹³. Estos signos se repiten en distintas obras y, al igual que el de Requena, nuestro estudio busca encontrarlos en las obras cinematográficas que se analizarán.

Además del análisis descriptivo de González Requena que utilizamos en este estudio, Jaques Aumont y Michel Marie son también una referencia para este trabajo. Su estudio de 1993 nos muestra las diferencias entre el análisis literario y el análisis cinematográfico “que estudia la puesta en escena, los movimientos de la cámara y los encuadres, los diálogos, la música, el montaje y la fotografía”¹⁴. Ambos imprescindibles para llegar al estudio más profundo que “refleja siempre una relación entre el espectador y el film”¹⁵; esta relación, o punto de ignición o emoción, es el verdadero sentido de la película, la unión del espectador con el film, y su identificación con el personaje son claves para nuestra investigación, en que el espectador infantil se identifica – o no- con un personaje femenino adulto.

El método de análisis de Aumont y Michel desde los aspectos narrativos y formales nos lleva a Francesco Casetti y Federico Di Chio (1990) y su minucioso sistema de investigación; los tres niveles de representación y el estudio de personajes son utilizados por distintos trabajos a los que hemos recurrido¹⁶. Casetti y Di Chio describen al personaje desde tres perspectivas distintas: como persona, como rol y como actante. Así, un personaje “se califica plenamente como persona”¹⁷.

La obra de David Bordwell (1996) también resulta indispensable en un estudio sobre obras cinematográfica. Su concepción del espacio de la película que “se construye a partir de tres tipos de indicios: espacio de los planos, espacio del montaje y espacio del sonido”¹⁸. Bordwell nos acerca a las normas extrínsecas de cada género y las intrínsecas

¹² Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood* (Madrid: Castilla Ediciones, 2006), 4.

¹³ Barthes, *Mitologías*, 103.

¹⁴ Aumont y Michel, *Análisis del film*, 37.

¹⁵ *Ibíd.*, 125.

¹⁶ Matías Iglesias y Marta de Miguel «La fémina Disney: Análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney». *Sociedad y Economía*, nº 24 (2013). Fátima Cristina de Almeida, «Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI, análisis de los años 2007 -2012» (Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, 2012).

¹⁷ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Editorial Paidós, 1991), 189.

¹⁸ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Paidós, Barcelona, 1996), 113.

de cada película¹⁹. El cine de Disney, más concretamente el de princesas, tiene unas normas extrínsecas muy precisas. Sobre las intrínsecas de cada filme, se buscan en el análisis las distinciones que hay entre las películas y el porqué de tales cambios. Pero si los tipos de normas pueden especificarse en coyunturas históricas específicas, las leyes intrínsecas han debido variar, al igual que las extrínsecas. Un ejemplo para ilustrar los conceptos de Bordwell sería la película de Quentin Tarantino *Django desencadenado* (2010), que tiene unas normas intrínsecas muy diferentes a la obra de Sergio Leone *El bueno, el feo y el malo* (1966), aunque el tema sea el mismo, y permanezcan ciertas normas extrínsecas del género western. No es de extrañar entonces que haya una variación entre *Frozen* (2013) y *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) aunque el subgénero sea el mismo.

Sin olvidar que las películas analizadas son adaptaciones de cuentos de hadas clásicos, nos apoyamos en la obra de Crisitina Manzano (2008) para comprender las variaciones que se produjeron en el momento de adaptación. Además, Manzano anima a investigar la simbología que ha sido trasladada de la literatura al cine y que rara vez se desvela obvia para el espectador.

“La aplicación de la simbología y de los elementos mitológicos en el texto cinematográfico supone un rastro dificultoso, cuando no inexistente, para el espectador medio. Esta inclusión puede funcionar en un nivel consciente, si es aquel cuya referencia reconoce el espectador, o un nivel inconsciente, en el que el espectador no reconoce la referencia, pero ésta provoca en él una reacción, una implicación, o un efecto. Su inserción responde a una construcción planificada, lo que no evita que su significado pueda ser cambiante.”²⁰

Analizar estos símbolos (de los que también habla Campbell o Barthes) será parte esencial en el análisis textual y en el contextual – a la hora de examinar el referente concreto y compararlo con la obra adaptada-.

3.1.2.1. La película como obra de un período histórico determinado.

En consonancia con ese análisis interdisciplinar que buscamos, seguimos las obras de autores como Joseph Campbell, Lévi-Strauss o Georges Duby, y tratamos de situar la película - y al personaje analizado- en un contexto histórico concreto que consiga explicar muchas de las características que el autor, consciente o inconscientemente, trasladó a su obra. “Existe consenso en que en la formalización de las imágenes se hallan numerosos elementos convencionales o culturales”²¹ y por ello es necesario encontrar esos elementos para hacer análisis profundo de cada obra. También Aumont propone un análisis en el que se examine las circunstancias personales del autor de la película y de la producción en sí. Por lo tanto, no será estudiado solamente el contexto histórico en el que se produjo

¹⁹ *Ibíd.*, 205

²⁰ Cristina Manzano, *La adaptación como metamorfosis* (Madrid: Fragua, 2008), 24.

²¹ Román Gubern, *Patologías de la Imagen* (Barcelona: Anagrama, 2005), 25.

la película – especialmente la situación social de la mujer – sino que también la investigación buscará examinar las circunstancias en las que el estudio Disney produjo cada obra.

Ya afirmó Gombrich que “No existe realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas”²². Sería impreciso analizar a los personajes representados en las pinturas rupestres de Valltorta, por ejemplo, sin antes investigar cuál es su época de creación, cómo vivían los hombres en el Neolítico, cuáles eran sus intenciones al representar a los hombres. Gombrich dice del artista prehistórico que “trabaja para gentes de su propia tribu, que conocen lo que cada forma y cada color se proponen significar”²³, de ahí la importancia de estudiar la sociedad de la obra: cómo trabajaban, cómo entendían el color y el movimiento, qué esperaban de esa obra. Del mismo modo, no se puede analizar *Vértigo* (1958) sin conocer datos sobre Alfred Hitchcock, su filmografía, su estilo, sus obsesiones, su relación con las mujeres, su importancia a la hora de crear un nuevo cine²⁴. Y una vez comprendido esto, habría que saber cómo era el público de la obra, como entendían la composición, el montaje de Hitchcock que, al fin y al cabo, también “trabaja para la gente de su tribu”. González Requena, Casetti y di Chio analizan la obra de Hitchcock preguntándose por el autor y los arquetipos culturales de la sociedad a la que se refiere el filme, la figura que muestra los temas cinematográficos que el director aborda una y otra vez, y los *leitmotifs* que nos llevan a reconstruir la obra completa del creador de la que el filme es sólo una pieza; en *La ventana indiscreta* (1954), por ejemplo, vemos el *leitmotiv* de toda la obra de Hitchcock, el *vouyerismo*: “El interés por la mirada que hemos descubierto en *La ventana indiscreta* y *Vértigo* se repite en casi todos los films de Hitchcock e ilustra de modo eficaz uno de sus puntos de referencia”²⁵. Este es tan solo un ejemplo de la importancia de estudiar al artista y el imaginario que lo rodea en el momento de la producción de la obra analizada. En el estudio de las tres películas escogidas, es difícil distinguir el autor, ya que Walt Disney – incluso después de su muerte – parece presentarse como productor supremo de todas sus obras, aunque constan otros nombres como directores, guionistas y animadores de los filmes. Se estudian en nuestro análisis las circunstancias en las que se creó la obra, los profesionales que conformaron el equipo artístico y la imagen femenina que ocupaba el imaginario colectivo de la época.

Fernando Hernández Barral analiza la obra de Carlos Blanco uniendo el hecho fílmico y cinematográfico en el método. Destaca el modelo empresarial y el culturológico que es “un derivado de los estudios culturales, entendida la cultura en una acepción orteguiana como el sistema vital de ideas de una época”²⁶. De tal manera, el mundo que rodea a la película en el momento de su producción y exposición es parte activa en el análisis del film, permitiendo el hecho fílmico entender el hecho cinematográfico.

²² Gombrich, *La historia del arte*, 2.

²³ *Ibid.*, 46.

²⁴ González Requena, *Clásico, manierista...*, 91.

²⁵ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 130.

²⁶ Fernando Hernández Barral, «Carlos Blanco, guionista» (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2005), 22.

De nuevo, la obra de Cristina Manzano se presenta relevante en esta parte del análisis. En su libro, *El espejo, el aviador y el barco pirata* (2006), Manzano recorre tres cuentos, analizando el texto narrativo y adentrándose también en la vida del autor y la sociedad que lo envolvía en el momento de escritura. De esta forma, se pretende seguir los pasos de Manzano, tratando los filmes analizados como adaptaciones y, a la vez, creaciones de nuevos autores que rescriben los cuentos clásicos según el momento social en el que viven. Conociendo al autor se comprende la obra con mayor facilidad, además de poder entrever la enseñanza que recibe la heroína y que, en última instancia, el autor desea que aprenda el espectador.

“El aprendizaje es el fin último más lógico de las aventuras que emprenden los personajes principales de estas obras. Porque aparte de sus fantásticas historias, ningún autor de literatura infantil se resiste a incluir varias enseñanzas a lo largo del relato. Es un legado que los personajes reciben, sí; pero la idea es que lo reciba también el lector, a través de los personajes.”²⁷

Los autores de las obras que analizamos en este estudio, hombres en su mayoría, transmiten los modelos de actitud de las mujeres de una época. Así, el primer filme refleja unos claros roles sexuales delimitados por un sistema patriarcal propio de la época de creación de la película (1937). Carmen Servén (2007) explica la importancia del momento de creación para la construcción de los personajes y la descripción de la mujer en el arte:

“Desde luego, no se trata de afirmar que todos los autores de nuestra tradición abrigan idénticos prejuicios de género con los que pretenden adoctrinarnos desde sus obras; en absoluto; pero el autor vive en una época cuyas formas de vida y pensamiento asoman inevitablemente en sus páginas. Sabemos que la obra de arte adopta siempre una posición frente a la realidad, porque su creador no se mueve en la nada ni vive en una burbuja, sino en cierta circunstancia que comparte con otras personas de su tiempo y sobre la que se forja una opinión.”²⁸

Así, todo tipo de arte es heraldo de ideologías y, a la vez, un documento para conocer la realidad histórica de la sociedad en la que nacen las obras de arte estudiadas y, en el caso de este estudio, una manera de comprender la figura de la mujer dentro de esta realidad histórica.

3.1.2.2. El personaje como centro de investigación del análisis fílmico.

Todas estas referencias nos sitúan en un marco teórico amplió. Pero es el personaje, y más concretamente el animado, nuestro objeto de investigación. El análisis de este estudio se centrará en los personajes femeninos protagonistas de cada obra, por ello, todos los antecedentes teóricos ya citados forman una base para el estudio. El personaje será

²⁷ Cristina Manzano, *El espejo, el aviador y el barco pirata* (Madrid: Fragua, 2006), 178.

²⁸ Carmen Servén, ed., *La mujer en los textos literarios* (Madrid: Akal, 2007), 28.

analizado dentro de la película, entendido como parte de su estructura, y fuera de ella, como figura que refleja una sociedad concreta, un estudio cinematográfico determinado y una forma de ver a la mujer delimitada a una época. Todos estos autores mencionados son los que han ayudado a construir el marco teórico para centrar nuestra investigación de evolución de personajes.

Siguiendo la obra ya citada de Campbell, Vogler desarrolla los doce pasos del héroe que son fundamentales en nuestro análisis de personajes. Christopher Vogler escribió una Guía práctica de *El poder del mito* durante sus años de trabajo como analista en Walt Disney Company, a partir de este momento “La lectura de la guía práctica ha sido un requisito indispensable para los ejecutivos encargados del desarrollo en la Disney.”²⁹ Por tanto, no es de extrañar que esta guía, desarrollada en *El viaje del escritor* (1993) es una de las herramientas clave de esta investigación, por su relación directa con las películas analizadas, y por la sencillez en la exposición, a la que esta tesis pretende acercarse. También recurrimos a Vogler y al concepto de “máscara” para describir a los distintos personajes de los filmes analizados, que no siempre se cuadran en un solo arquetipo:

“Si observamos el arquetipo desde esta vertiente, es decir, como un conjunto de funciones flexibles y no como unos tipos de personajes rígidos, sin duda aportaremos libertad al oficio de contar historias. Esta mirada explica cómo un personaje de una historia puede manifestar los rasgos de más de un arquetipo. Podemos interpretar los arquetipos como si se tratase de máscaras, caretas muy necesarias para que la historia progrese y que portan temporalmente los personajes.”³⁰

A pesar de la aparente sencillez de los personajes de obras dirigidas a públicos infantiles, es necesario un estudio psicológico de éste para un análisis completo. “El conocimiento psicológico es una herramienta más en la construcción del personaje y como tal ha de ser valorado a la hora del análisis”³¹. Por este motivo, se ha recurrido a Sánchez Escalonilla (2001) y su clasificación de los arcos de transformación de los personajes y el análisis de la amistad, el amor y el aprendizaje en las tramas secundarias. Otra clasificación de personajes, a la que recurre también este autor, es la tipología de temperamentos de Hipócrates, más tarde desarrollada por Carl Gustav Jung. Si bien contar sólo con cuatro temperamentos para describir a todos los personajes de una obra puede parecer de una extrema simpleza, dado que los personajes analizados en esta tesis nacen de cuentos infantiles, es apropiado dirigirse a Hipócrates en esta ocasión para comprender la construcción del personaje analizado.

3.2. Estudios sobre los personajes femeninos en la ficción.

²⁹ Christopher Vogler, *El viaje del escritor* (Barcelona: Ediciones RobinBook, 2002), 37.

³⁰ *Ibíd.*, 61.

³¹ Hernández Barral, «Carlos Blanco, guionista», 33.

El análisis específico de personajes femeninos ha ganado presencia durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, normalizando una nueva mirada analítica del tratamiento que las obras artísticas y documentales hacen de las mujeres. Frente a anteriores periodos históricos, en los que los roles activos de las mujeres eran obviados o invisibilizados, gran parte de disciplinas científicas incluyen ya perspectivas con las que atender -de forma específica y en sus respectivos marcos- la contribución, las necesidades, las carencias o los retos de las mujeres. La dimensión de género se incluye cada vez con mayor frecuencia en muy distintos ámbitos sociales, artísticos y científicos, proporcionando nuevos focos y métodos de atención para cuestiones que, apenas unas décadas atrás, quedaban en la sombra. Los antecedentes teóricos en este campo han sido muy diversos, pudiéndose dividir en tres líneas distintas, desde un aspecto más general hasta los estudios de personajes femeninos de animación de Disney.

3.2.1. Estudios de personajes femeninos representados en el arte y la ficción.

Entre este corpus de disciplinas, los estudios específicos en torno a la representación de las mujeres en el arte y la ficción permiten abrir nuevas vías de análisis con las que ayudar a un mejor conocimiento de nuestra sociedad y conseguir o reforzar estructuras de igualdad:

“Si el estudio de los personajes femeninos en el arte y la ficción ha experimentado un impulso acentuado en las últimas décadas, es en gran medida porque permite acercarse al modo en que las distintas sociedades expresaron, construyeron y asentaron las imágenes colectivas de lo que era natural o no, loable o no, imaginable o no, en “la mujer”. ”³²

Estos modelos, procedentes de tales representaciones y asentados como bagaje referencial de enorme influencia socializadora, han supuesto durante siglos un corpus de normas y mitos a cuya escritura las mujeres no tenían acceso, como declaró Montaigne en el siglo XVI:

“Las mujeres no dejan de tener razón cuando rechazan las normas de vida que se han introducido en el mundo, tanto más cuanto que han sido los hombres quienes las han elaborado sin ellas.”³³

Como vemos en este texto, ya desde el Renacimiento, existían voces que se alzaban ante la influencia de la sociedad en la construcción del género. Las leyes, la belleza, la bondad, lo adecuado y lo correcto se han escrito por una sociedad patriarcal, a la que la mujer se tenía que adaptar. De lo que habla Montaigne (y más tarde Voltaire, Marie

³² Laia Falcón, «La representación de la mujer con poder en las artes. Cleopatra: un ejemplo para el análisis intertextual» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 29.

³³ Montaigne citado en De Beauvoir, *El segundo sexo*, 215.

Bashkirtseff, Virginia Woolf o Simone de Beauvoir³⁴, entre otros) no es sino un proceso de alfabetización: cómo las leyes, las novelas y las obras pictóricas han enseñado al público cuál es el lugar de la mujer, y cómo la identidad sexual depende en gran medida de lo aprendido culturalmente, y no sólo en la naturaleza biológica. Aunque este estudio se restringirá a la alfabetización audiovisual, las ideas de estos autores han sido de vital importancia para comprender el peso de la educación y las imágenes artísticas de una sociedad sobre el lector o espectador. En 1929, Virginia Woolf describe al personaje femenino de las novelas, podría pensarse en el cine comercial de Hollywood o en las películas analizadas en este estudio:

“De vez en cuando hay madres e hijas. Pero casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con los hombres. [...] De ahí quizá la naturaleza peculiar de la mujer en la literatura; los sorprendentes extremos de su belleza y su horror; su alternar entre una bondad celestial y una depravación infernal.”³⁵

Esta cita de *Una habitación propia* (1929), Woolf describe los polos opuestos en los que se ha definido a la mujer a lo largo de la historia del arte. Bondad celestial o depravación infernal, la mujer angelical o la *femme fatale*; estas representaciones radicalmente contrarias también serán analizadas en este estudio con las figuras narrativas de la princesa y la bruja. Woolf habla de uno de los arquetipos que se desarrolla a lo largo de la historia del cine y que utilizaremos en nuestro análisis, el ángel del hogar:

“Era intensamente comprensiva. Era intensamente encantadora. Carecía totalmente de egoísmo. Destacada en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo para comer, se quedaba con el muslo; si había una corriente de aire, se sentaba en medio de ella; en resumen, estaba constituida de tal manera que jamás tenía una opinión o un deseo propio, sino que prefería siempre adherirse a la opinión y al deseo de los demás. Huelga decir que sobre todo era pura. Se estimaba que su pureza constituía su principal belleza. Su mayor gracia eran sus rubores.”³⁶

El ángel del hogar es la mujer paciente, ama de casa, amante incondicional que no busca más realización que el placer que proporciona a su marido. Este concepto servirá para describir a muchos personajes femeninos de los estudios Disney. Woolf repasó la situación de la mujer en la historia y su poco protagonismo en ésta. La denuncia de la autora británica en *Una habitación propia* pone de manifiesto que la falta de independencia económica de la mujer ha hecho que ésta desaparezca casi por completo en la historia cultural.

³⁴ “No es la inferioridad de las mujeres lo que ha determinado su insignificancia histórica, sino que ha sido su insignificancia histórica lo que las ha destinado a la inferioridad” *Ibid.*, 66.

³⁵ Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Madrid: Debolsillo, 2014), 107.

³⁶ Woolf en Servén, ed., *La mujer en...*, 140.

Al igual Woolf, otras autoras del siglo XX como Simone de Beauvoir (1949) estudian la figura de la mujer en la historia, la filosofía y la cultura. Más tarde, el historiador Georges Duby dedicará distintas obras a analizar la historia no sólo en función de los actos de sus protagonistas, sino también en sus obras artísticas, en las representaciones religiosas y en los códigos de valores de cada época. Así, Duby trata de extraer de su análisis un retrato de la mujer dentro de distintas etapas de la historia en obras como *Damas del siglo XII* (1995), *El caballero, la mujer y el cura* (1982), y la enciclopedia *Historia de las mujeres* (1991). Duby estudia la historia a través de los momentos privados, de las mujeres escondidas, de sus relaciones románticas con hombres más reconocidos y de las representaciones femeninas en obras pictóricas. Un proceso de análisis interdisciplinar que anima a esta tesis a intentar ver más allá en cada momento del análisis. Además, sus obras, especialmente la enciclopedia *Historia de las mujeres*, han sido de gran ayuda para entender que las representaciones artísticas de la mujer pueden tener un estatus en nada similar a la escasa valoración que se le da a la mujer en los mismos grupos sociales. Duby ha sido una pieza clave para conocer el puesto social de la mujer occidental en cada época de las películas analizadas. Ya que un filme encarna todas las cuestiones sociales, políticas y artísticas de su época, es necesario comprender y estudiar el período histórico de cada filme para lograr una investigación profunda.

También Simone de Beauvoir analiza el papel de la mujer desde distintos puntos de vista (el biológico, el artístico, el social y el histórico), en su obra se entrevén las primeras representaciones de la mujer, arquetipos que la narrativa y el cine han llevado a su esplendor y difusión. Así, observamos a las primeras *femmes fatales* en esas castellanas que Beauvoir rescata de las leyendas y la historia de la Edad Media:

“Se admira a estas castellanas a quien se aplica el nombre de «virago», porque se comportan exactamente como los hombres: son ávidas, pérfidas, crueles, oprimen a sus vasallos.”³⁷

La pregunta que ya en 1949 Simone de Beauvoir escribe al principio de su obra: “¿Qué es una mujer?” y su posterior investigación para dar una respuesta han influido en este estudio por la profundidad y el orden de un análisis que repasa distintas etapas históricas y artísticas; además, han sido de gran importancia sus conclusiones sobre la representación de la mujer en los cuentos, y la influencia de éstos en la mujer desde su infancia:

“Aprende que, para ser dichosa, hay que ser amada, y, para ser amada, hay que esperar al amor. La mujer es la Bella Durmiente del Bosque, Piel de Asno, Cenicienta, Blancanieves, la que recibe y sufre. En las canciones, en los cuentos, se ve al joven partir a la ventura, en busca de la mujer; él mata dragones, lucha con gigantes; ella está encerrada en una torre, un palacio, un jardín, una caverna, o encadenada a una roca, cautiva, dormida: ella espera. Un día vendrá mi príncipe... *Someday he'll come along*,

³⁷ De Beauvoir, *El segundo sexo*, 43.

the man I love...; los refranes populares le insuflan sueños de paciencia y esperanza.”³⁸

Simone de Beauvoir deja patente como la niña se “construye” mujer a través de estos relatos que le ayudan a situarse en la posición de espera romántica. A este respecto, Judith Butler (1990) desarrolla este concepto asegurando que el género es performativo, reflexionando “sobre si es posible alterar y desplazar las nociones de género naturalizadas y reificadas que sustentan la hegemonía masculina y el poder heterosexista.”³⁹

En esta construcción del género, como vemos en la cita de Simone de Beauvoir, los relatos románticos son una herramienta esencial. La representación del amor en las obras artísticas y el papel de la mujer en el cortejo han sido vitales para nuestro análisis. Gilles Lipovetsky (1997) estudia el amor y las relaciones románticas socialmente aceptadas. La cultura amorosa occidental ha marcado los roles de género de nuestra sociedad. Y el cine ha sido un lenguaje artístico importantísimo para llevar esa cultura amorosa a todo tipo de públicos, implicando a la mujer de forma sutil, inculcándole esa vocación femenina para el amor que “se verá exaltada innumerables veces en el siglo XIX y luego en el XX, por la cultura de masas. “Sólo conozco el amor y nada más” dijo Marlene Dietrich, Edith Piaf prestó su inolvidable voz para el himno femenino al amor y la subordinación al otro: “Haría cualquier cosa si me lo pidieras”⁴⁰. Las ideas de Lipovetsky abren un campo de estudio en nuestra investigación: las relaciones amorosas de las protagonistas femeninas y su rol en el idilio romántico como herramienta para la construcción de personajes pasivos o sumisos.

Sobre la importancia de la representación de la mujer en las relaciones amorosas- y acercándose más a nuestro tema de estudio-, Laia Falcón habla de la correspondencia directa entre la relación romántica impuesta por los medios y la interpretación que los jóvenes hacen del reparto de roles de género. Falcón destaca la importancia de los relatos amorosos juveniles que muestran cómo debe ser su comportamiento en el proceso amoroso.

“Los relatos de amor nos enseñan en parte a elaborar y narrar nuestra experiencia, poniendo sobre el tapete asuntos de suma importancia para todo aquel que se interroga acerca de la propia identidad y de cómo relacionarse: además de tratar aspectos como la tensión sexual, el cariño o la compañía, plantean otros también esenciales como son el saberse comprendido o la posibilidad de comprobar si las características y el proceder propios son adecuados para enamorar y que te elijan.”⁴¹

³⁸ Ibíd., 123. Simone De Beauvoir cita la canción principal de la película de Disney, *Blancanieves y los siete Enanitos* (1937).

³⁹ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 99.

⁴⁰ Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino* (Madrid: Anagrama, 1999), 18.

⁴¹ Falcón, «¿Cómo tengo que ser para que me quieras?... », 68.

Encontramos en las teorías de estos autores la importancia de la relación amorosa como uno de los marcos en los que se forma el personaje femenino. Las relaciones románticas expuestas en las narraciones audiovisuales siguen siendo parte esencial en la construcción de las muchas heroínas que se presentan al público femenino de distintas edades distinguiendo a los personajes masculinos de los femeninos según su implicación en dicha relación amorosa. Así lo explica Emma Merino:

“A pesar de los cambios de las últimas décadas (al menos en las sociedades occidentales), el amor sigue apareciendo con particular fuerza en la socialización femenina (Ferrer, Bosch, Navarro, Ramis y García, 2009) convirtiéndose en eje vertebrador y proyecto vital prioritario para las mujeres (Altable, 1998; Ferreira, 1995; Lagarde, 2005; Sanpedro, 2005) de manera que el enamoramiento, la relación de pareja y el matrimonio, seguirían formando el eje central en torno al cual gira la vida de muchas mujeres; mientras que para los varones seguiría siendo prioritario el trabajo fuera del hogar (quedando el amor o la relación de pareja en un segundo plano), reflejando una socialización prioritaria de las mujeres hacia lo privado y de los varones hacia lo público.”⁴²

El reiterativo concepto de la predisposición de la mujer a amar, a gustar, a cambiar o transformarse por un hombre, que los medios de comunicación, y en este caso el cine, lanzan al público es difícil de apreciar si no es con un estudio en profundidad, empezando por el momento en el que se moldean en el espectador las primeras ideas sobre el amor romántico y el rol que la mujer tiene en el cortejo. Es decir, en el análisis de los cuentos de hadas y las obras audiovisuales que marcan el principio de nuestra alfabetización audiovisual.

También cobran relevancia en esta tesis los autores que han dedicado su estudio a los personajes femeninos contruidos por mujeres artistas. Marián López, en su artículo “Arte, feminismo y posmodernidad” (1991), observa la sociedad de una época histórica – finales del siglo XX – y el papel de la mujer en ésta como sujeto, a través de las obras de mujeres artistas del momento. Este estudio nos ha llevado a buscar a las mujeres que trabajaron en el ámbito de la animación durante las épocas de producción de las películas a analizar. Así, hemos encontrado mujeres artistas, animadoras, dibujantes y actrices que influyeron en las obras que analizamos en esta investigación, tanto en su creación como en su crítica. El estudio del arte postmoderno de Marián López indica la importancia del capitalismo multinacional en el arte, una idea que se solidifica en este trabajo ya que se analizan obras artísticas de una de las multinacionales más importantes del planeta. El predominio del dinero y las ganancias en distintos campos de una empresa que produce obras artísticas para niños es un concepto de suma importancia para entender cada obra analizada. La comercialización de la infancia lleva el nombre de Disney, por lo que los

⁴² Emma Merino, «Sexismo, Amor Romántico y Violencia de Género en la Adolescencia» (Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015), 46.

personajes que se analizan (en especial los más modernos), se construyen también dentro del ámbito comercial, pensando en conceptos de *merchandising* y ganancias secundarias.

Otras autoras como Rodríguez Fernández y Cruzado Rodríguez, cuyos trabajos se centran en los arquetipos femeninos dentro del cine y el origen de éstos, son de gran importancia en este estudio pues los personajes analizados encajan con algunos de estos estereotipos. Cruzado Rodríguez realiza un análisis interdisciplinar al buscar en los mitos y obras artísticas de distintas épocas históricas el arquetipo de la *femme fatale* de Hollywood. Describe los cuadros de los pintores prerrafaelistas y su fascinación por la mujer fatal en las representaciones de Eva, Cleopatra o Pandora. “Se trataba de mujeres activas, vigorosas, fuertes y sexualizadas, que surgían en parte como respuesta a la amenaza que suponía el incipiente - y marginal - feminismo de la época”⁴³. Esta imagen de belleza malvada, de fuerza y poder que desprende el arquetipo de la *femme fatale*, es la misma que usaron para la creación de los personajes de las brujas antagonistas de algunos filmes de la compañía Disney. El mismo Walter Disney dijo de la malvada reina de Blancanieves: “Su belleza es siniestra y madura, con numerosas curvas – hermosas y malvadas curvas”⁴⁴.

3.2.2. Estudios sobre personajes femeninos en el cine de acción real y en el cine de animación.

Durante la década de 1960 se publicaron las primeras obras de las teóricas fílmicas feministas. A partir de entonces, los estudios de la mujer en el cine y su papel en distintos géneros cinematográficos han ido en aumento, proponiendo una mirada, no sólo crítica, sino estructural, analítica, social y artística hacia los personajes femeninos que habitan los filmes. Las críticas fílmicas feministas (Laura Mulvey, Ann Kaplan, Marie Ann Doane, entre otras) analizaron el cine clásico y lo que éste provocaba en la mujer espectadora; otras teóricas observaron al personaje femenino en el western y en el melodrama.

En este campo, vemos oportuno citar a Laura Mulvey y su artículo de 1975, *Placer visual y cine narrativo*. Este estudio publicado en la revista cinematográfica *Screen* influyó en gran cantidad de estudios de género en el cine. Sus ideas, más tarde aclaradas en la obra *After Thoughts on visual pleasure and narrative cinema inspired by king vidors duel in the sun*, se cimentan en la crítica a la mirada predominante masculina en el cine narrativo clásico.

“Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que

⁴³ Ángeles Cruzado Rodríguez, «El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del cine», en *el espejo de la cultura: Mujeres e iconos femeninos*, ed. por Víctor Silva (Sevilla: Arcibel, 2004), 5.

⁴⁴ Walt Disney citado en Jorge Fonte, *Walt Disney, el universo animado de los largometrajes (1937 - 1967)* (Madrid: T&B Editores 2005), 34.

se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala”⁴⁵

El crítico André Bazin apoya la tesis de Mulvey al aceptar que él, como hombre, se identifica con el actor-hombre que posee a la mujer:

“El cine se desarrolla en un espacio imaginario que provoca una participación y una identificación. El actor que triunfa sobre la mujer me satisface por procuración. Su seducción, su belleza, su audacia no entran en competencia con mis deseos sino que los realizan”⁴⁶.

¿Dónde entra la mujer espectadora en la escena que Bazin plantea? La identificación con el personaje femenino sería extraña ya que es un personaje que, con algunas herramientas, se ha convertido en un objeto pasivo y erótico. Basándose en el psicoanálisis, Mulvey repasa la práctica del fetichismo y el sadismo por los directores del cine clásico para eliminar los aspectos amenazadores de la mujer. Castigar, desmitificar y fracturar al personaje femenino son recursos para restarle importancia. Estos procesos se entrevén en algunas de las películas analizadas en este estudio. Convertir a la mujer en un objeto pasivo tranquilizador se logra “fragmentándola y llamando la atención sobre partes concretas de su cuerpo, ya sea su mirada, sus hombros, su hermosa cabellera, ya sea identificándola con algún objeto o prenda de vestir de tal modo que llegue a trascender los límites de lo cinematográfico para integrarse en el imaginario colectivo.”⁴⁷

También nos interesa el concepto de Mulvey del proceso de identificación con la imagen que se crea en el espectador al ver una película, “a través de la fascinación y el reconocimiento que experimenta el espectador ante su semejante”⁴⁸. Este concepto de identificación es vital para el estudio de las películas de Disney analizadas, ya que la identificación se da en una espectadora infantil con un personaje adulto, a través de un proceso que incluye narrativa visual, movimientos, diálogos y temas musicales.

En su análisis sobre *Duelo al sol* (1946) de King Vidor, Mulvey habla de Pearl – personaje femenino de la película – que se encuentra en una posición “similar a la de la mujer espectadora que acepta la masculinización para ser activa”⁴⁹. El personaje femenino, si no es totalmente coqueto y débil, es especialmente masculino; de ahí se deduce que muchos personajes femeninos que comenzaron a nacer en el melodrama clásico de Hollywood, no tengan una identidad sexual estable. No porque sean extrañas, por el contrario, son más ricas narrativamente que otros personajes femeninos. Por ello los personajes femeninos que sólo poseen un tipo de característica se vuelven planos y

⁴⁵ Laura Mulvey, «After Thoughts on visual pleasure and narrative cinema inspired by king vidors duel in the sun», en *Feminist Film Theory*, ed. por Sue Thoruham, 31-40 (Nueva York: New York Unity Press, 1999) (traducción de la autora).

⁴⁶ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2006), 281.

⁴⁷ María del Carmen Rodríguez Fernández, coord., *Diosas del celuloide, Arquetipos de género en el cine clásico* (Madrid: Ediciones Jaguar, 2006), 15.

⁴⁸ Mulvey, «Visual... » (traducción de la autora).

⁴⁹ Mulvey, «After Thoughts... » (traducción de la autora).

poco creíbles. Pearl (*Duelo al sol*) muestra los sentimientos de una espectadora que lucha entre identificarse con las características masculinas o con las femeninas.

Ann Kaplan también analiza la mirada masculina en el cine clásico, “la mujer (en las películas de Hollywood) fue analizada como objeto de la mirada masculina y el hombre como portador de la mirada”⁵⁰. Sin embargo, Kaplan no se fundamenta en el psicoanálisis para argumentar su tesis – al contrario que Mulvey –. Ann Kaplan se cuestiona si la mirada tiene que ser obligatoriamente masculina y si habría alguna manera de generar otras estructuras en las que la mujer tuviera una mirada propia, sin necesidad de ser masculina. Una visión más optimista que este trabajo apoya. Kaplan hace la distinción entre lo cinematográfico frente a lo extracinematográfico, esta diferencia, que puede parecer obvia, ha sido de gran ayuda para profundizar en lo extracinematográfico “que se refiere, al estudio de, por ejemplo, las vidas del director, los productores, etc; la producción de la película en Hollywood como institución, la política del período en el que se hizo la película y los supuestos culturales en la época que se hizo la película”⁵¹. Tanto Mulvey como Kaplan, y otras teóricas fílmicas feministas no sólo pretenden con su obra criticar la clara opresión de los personajes femeninos en los relatos cinematográficos, sino que busca sembrar un debate sobre la ausencia de los discursos femeninos en el cine desde la perspectiva de la mujer.

En la obra *Alicia ya no* (1992), Teresa de Lauretis hace una revisión crítica del espacio narrativo construido por el cine clásico, la fragmentación de la mujer y su unión directa a lo sexual. La identidad femenina se entiende entonces como construcción cultural y alejada de definiciones esencialistas. Cuando Teresa de Lauretis decide preguntarse cuáles son los factores históricos que intervienen en la creación de imágenes, se plantea una serie de preguntas⁵² que este estudio ha reescrito para que sólo se enfoquen a un público infantil. El espectador, al igual que el creador de imágenes, no es un ser inocente y puramente receptivo, sino que está influenciado por la sociedad y toda su historia. Por lo tanto no debemos simplificar las conclusiones feministas...Ante los productos de masas que comienzan con el cine de animación, se deben reformular las preguntas que formula Teresa de Lauretis, sustituyendo el público adulto por el infantil: ¿Son históricamente inocentes y puramente receptivos? en este caso, ¿Cómo les afecta lo que ven? ¿Cómo ve un niño? ¿Cómo percibe las imágenes? ¿Cómo atribuye significado a lo que ve? ¿Y cómo permanecen ligados estos significados a las imágenes? ¿Qué relaciones establece el lenguaje y el sonido con las imágenes? Todas estas preguntas han sido de gran ayuda para afianzar nuestras ideas sobre la importancia de la alfabetización audiovisual para la aceptación de arquetipos de género.

“El mecanismo de la percepción, por tanto, no copia la realidad, sino que la simboliza. (...) Percibir es hacer una serie continuada

⁵⁰ Ann Kaplan, *Looking for the other Feminism, film and the imperial gaze* (Londres: Routledge, 1997), 45, (traducción de la autora).

⁵¹ Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara* (Madrid: Cátedra, 1998), 46.

⁵² De Lauretis, *Alicia ya no...*, 66.

de conjeturas, en virtud de conocimientos y expectativas previas, aunque inconscientes”⁵³

Esos conocimientos y expectativas previas inconscientes vienen, en parte, definidas por la cultura audiovisual. Por tanto, ¿Qué tipo de concepto de mujer tendrá una niña cuyos conocimientos previos hayan sido Blancanieves o Cenicienta? Rodríguez Fernández repasa en su obra los prototipos de mujer en el cine clásico: la mujer pasiva, la mujer sensual, la mujer enamorada, la cenicienta, la bailarina, la mujer trabajadora, la mujer casada, la rivalidad femenina, la rubia tonta, las mujeres cómicas. Este análisis se basa, como el de Teresa de Lauretis, en la idea de que la imagen de la mujer en el cine se ha preparado mediante ciertas operaciones que convierten en natural lo que simplemente es cultural. Desde el cine para mujeres (diseñado por hombres), hasta el cine cómico.

Desde finales del siglo XX y comienzos del XXI se estudia con mayor interés a la mujer en el cine de acción y en la comedia romántica. Abundan los personajes femeninos con carreras profesionales y carácter, pero con una trama que acaba girando en torno a un hombre – normalmente con más éxito laboral y económico que la protagonista) y sus relaciones sentimentales con éste. Son las denominadas por Elena Hevia *femina riders*, arquetipo que comenzó a forjarse en la comedia americana clásica y que en las últimas décadas del siglo XX cobra un gran protagonismo en el cine de masas y la televisión. Estas protagonistas parecen liberadas y entregadas a su trabajo, pero están dispuestas a dejarlo todo porque, secretamente –o no – sueñan con un vestido blanco y un final feliz de Hollywood, como Julianne Potter (*La boda de mi mejor amigo*, 1997), Ally Mcbeal (*Ally McBeal*, 1997), Bridget Jones (*El diario de Bridget Jones*, 2001) y Melanie Smooter- Perry (*Sweet Home Alabama*, 2002).

También la obra de Molly Haskell, *From Reverence to Rape* (1974), supone un gran apoyo para esta tesis doctoral puesto que repasa la imagen de la mujer en el cine partiendo de las primeras representaciones femeninas en el cine mudo y sus distintos cambios a lo largo del siglo XX. Resulta especialmente interesante para este estudio su análisis de los personajes femeninos en la década de 1930 y su evolución durante esta época tras la aplicación del código Hays en 1934.

Otros estudios enfocan su análisis de género en los personajes masculinos de las películas del siglo XX, lo cual ha sido muy útil para comprender la evolución de los personajes femeninos en relación con los masculinos. La imagen masculina ha ido variando con el paso de los tiempos, rigiéndose también por rígidos roles estéticos. Como asegura Zurián:

“Ya que si bien la dominación y la explotación (estructural, sistemática e histórica) ha sido sufrida por las mujeres por parte de los hombres, no es menos cierto que también ellos han sufrido

⁵³ *Ibíd.*, 91.

de otro tipo de dominación patriarcal que les ha impuesto un concepto cerrado de sí mismos de masculinidad única”⁵⁴

Dependiendo de la época histórica del filme, los hombres en la ficción también han cambiado ciertos patrones, por ello hay que ver si la evolución de los personajes masculinos va de la mano con la de los personajes femeninos, o sencillamente evolucionan para seguir dominando la trama. Lema hace referencia a la industria cinematográfica como creadora de iconos y estrellas que marcan cuál es el atractivo femenino y masculino.

“El cuerpo femenino es una parte central de la relación entre las estrellas y las espectadoras. Estas actrices no sólo exhiben su cuerpo en las pantallas sino que también transmiten ideales de belleza femenina que después son copiados en las calle. Las actrices de moda, y hoy en día también los actores, se utilizan para promocionar o poner de moda diversos productos de consumo”⁵⁵

El cuerpo femenino como instrumento de atracción y generador de modas y conductas nos lleva directamente al *Star System*, que ha sido utilizado por Disney como otra herramienta de *merchandising*, con la diferencia de que los personajes que aquí se estudian forman parte de películas animadas, y su representación fuera de la pantalla también es como dibujo animado y por lo tanto, es una imagen inmortal, de la mujer que nunca envejece. Veremos en este estudio como la mujer, también la mujer de animación, es un objeto de idolatría y consumo.

Algunos de los arquetipos ya contruidos en la mitología clásica y en arte antiguo son reescritos y difundidos por el cine, llegando a formar parte de la cultura de masas. Estos arquetipos, si bien son útiles a la hora de expresar una realidad de manera sencilla – como ocurre en muchos de los cuentos de hadas europeos -, pueden ser muy peligrosos en cuestiones de género porque, al repetirse incesantemente, crean prejuicios. Sirva como ejemplo la construcción de la *femme fatale* en el cine negro americano. La mujer fatal, la sirena de la mitología, la bruja de la Edad Media, la Judith (1901, 1909) de Gustav Klimt, entre otras imágenes de mujeres pérfidas, evolucionaron hasta convertirse en las *vamp* del cine mudo. El primer cine americano, bajo su moral puritana se resistió a introducir a las mujeres vampiresas y sólo representaba sus opuestos, con mujeres angelicales y sometidas al hombre, como los personajes representados por Lilian Gish, hasta que las *vamp* europeas (Asta Nielsen o Francesca Bertini, por ejemplo) llegaron a Hollywood. Los estudios jugaron con el *Star System* para crear a Theda Bara, que fue publicitada como “la mujer más perversa del mundo”. Bara fue la primera estrella prefabricada de Hollywood, Fox la bautizó como Arab Death (Muerte árabe), el estudio le tiñó el pelo de negro, le quitó edad en el pasaporte y se inventó su biografía. Más tarde llegaron de Europa Greta Garbo y Marlene Dietrich; la primera misteriosa, seductora pero inaccesible, la segunda se convirtió en el deseo personificado gracias a la obra de

⁵⁴ Zurián, Disecionando a Adán..., 16.

⁵⁵ Eva Victoria Lema Trillo, «Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000» (Tesis doctoral .Universidad Complutense de Madrid, 2003), 22.

Sternberg. Se relaciona a la mujer identificada con “la monstruosidad, la locura, y con el empleo de artimañas para llevar al hombre a la destrucción”⁵⁶. Esta descripción sirve para muchas antagonistas de las películas producidas por Disney. El cine negro convirtió este arquetipo en base fundamental de muchas de sus tramas, confrontando a la mujer fatal con la chica virginal, ambas enfrentadas en la mente del héroe masculino que se ve atrapado en la seducción de la primera.

A pesar de esta diferenciación que la cultura y el cine han hecho de la mujer y el hombre como personajes, Vogler considera que aunque la gran mayoría de historias heroicas están dominadas por hombres, “en gran medida ese viaje es idéntico para todos los seres humanos, dado que compartimos muchas realidades, tales como el nacimiento, el crecimiento y la decadencia”⁵⁷. Y esta es precisamente la idea en la que esta tesis se apoya, ya que se analizan los personajes femeninos como heroínas que realizan su propio viaje.

3.2.3. Investigaciones sobre personajes femeninos en los estudios Disney.

A lo largo de este apartado, hemos visto una serie de cuestiones que nos ayudan a delimitar el ámbito de nuestra investigación: los personajes femeninos de ficción en el cine de animación de la compañía Disney. Muchos han sido los autores, doctores y periodistas que han analizado a las mujeres en las películas de los estudios Disney, especialmente en las primeras décadas del siglo XXI.

La influencia de la multinacional no sólo abarca al público infantil, sino que tiene distintas franquicias y vías de comercialización que incluyen a adolescentes y adultos de todas partes del planeta. Por ello, en los periódicos, las redes sociales y los telediarios, la compañía Disney siempre es noticia. Si bien, muchas de nuestras fuentes han sido académicas, vemos la necesidad de apoyarnos en algunos de estos recursos no académicos a la hora de analizar ciertos aspectos de la compañía. Así, artículos de revistas y periódicos como *El New York Times* han sido de gran ayuda, especialmente los artículos de la periodista Peggy Orenstein que investiga acerca de la influencia de las princesas Disney sobre el público infantil, poniendo como ejemplo a su propia hija. Orenstein profundiza en el fenómeno histórico de princesas y explica su origen:

“La princesa como superhéroe no es algo irrelevante, muchos académicos hablan de la manía de la princesas como una respuesta a los momentos de peligro del mundo. “Históricamente, el culto a la princesa ha surgido durante los períodos de incertidumbres y profundos cambios sociales”, observa Miriam Forman – Brunell, un historiador de la universidad de Missouri – Kansas City. “La pequeña princesita” original de Francis

⁵⁶ Ángeles Cruzado Rodríguez, «Mujeres y cine, discurso patriarcal y discurso feministas: de los textos a las pantallas» (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2007), 169.

⁵⁷ Vogler, *El viaje del escritor*, 22.

Hodgson Burnett fue publicado en un momento de rápida urbanización, la inmigración y la pobreza; la versión de Shirley Temple fue un éxito durante la Gran Depresión.”⁵⁸

También las páginas web de la compañía, el material promocional y publicitario sobre los distintos productos de Disney Parks and Resorts y las tiendas Disney Stores han sido herramientas de análisis, a la vez que objetos a analizar. También nos hemos acercado a Walt Disney, Michael Eisner y Robert Iger (los tres presidentes de la compañía durante las épocas de las películas a analizar) a través de entrevistas en magazines, documentales y sus participaciones en programas televisivos. Especialmente, la obra recopilatoria de Kathy Merlock Jackson de entrevistas, cartas y comunicados de Walt Disney, *Walt Disney Conversations*, ha sido un gran apoyo para ahondar en la vida del creador de la compañía. Al igual que algunos documentales en el que los trabajadores y trabajadoras de Disney Studios explican los procesos creadores de algunos personajes.

Dentro del ámbito académico son muchos los autores que se han detenido a analizar a los personajes del cine de animación de Disney. Giroux, Zipes y Davis, entre otros, han sido un referente para este estudio. Robin Fiddian asegura que el valor de un arquetipo es “su capacidad de trascender el momento histórico de su creación y de inspirar, a escala internacional, imitaciones y homenajes.”⁵⁹ Los personajes de las películas de Disney analizados en este estudio, no sólo cumplen este valor, sino que uno de los personajes de la franquicia Princesas Disney es un arquetipo típico del cine: Cenicienta. El paradigma de la mujer que eleva su estatus y consigue alcanzar el lugar que en justicia es suyo gracias al matrimonio, con herramientas tales como un vestido bonito o una tarjeta de crédito.

“La fantasía de Disney abunda en películas animadas que producen una gran cantidad de villanos exóticos y estereotipados, héroes, y heroínas. Y con los alegres temas y las inspiradoras partituras emulan temas y estereotipos repetitivos en Disney, que forma ya parte de la cultura infantil.”⁶⁰

El crítico cultural, Henry Giroux, muestra en sus artículos y ensayos los diferentes estereotipos que Disney ha creado – y algunos ya existentes, que la productora ha mitificado como suyos -, reflexionando sobre la gran influencia que la compañía ejerce en la sociedad actual. Su obra, a la que también recurre este estudio para el apartado de alfabetización audiovisual, se acerca a cada personaje femenino Disney, especialmente a los de la segunda etapa de Princesas Disney, en la que la compañía se encontraba bajo la dirección de Michael Eisner. La construcción de identidad de género representa uno de los temas más controvertidos de Disney, y más en esta etapa (1989 -1998) en la que las princesas volvieron a surgir en las películas de los estudios de animación, después de años

⁵⁸ Peggy Orenstein, «What’s Wrong With Cinderella?», *The New York Times Magazine*, Diciembre 2006 (traducción de la autora).

⁵⁹ Fiddian en Rodríguez Fernández, *Diosas del celuloide...*, 316.

⁶⁰ Henry Giroux, «Animating Youth. The Disneyfication of Children’s Culture», *Socialist Review* 94, nº3(1994), 70 (traducción de la autora).

sin estrenar ninguna adaptación de cuentos de hadas. Según Giroux “todos los personajes femeninos Disney están subordinados a los hombres y definen su sentido del poder y su deseo casi exclusivamente en términos de la narrativa dominante masculina”⁶¹. El análisis de Henry Giroux se basa, sobre todo, en la parte económica de la empresa, en el poder de la compañía y su influencia publicitaria para crear y reforzar estereotipos racistas y sexistas. Esta visión ayuda a comprender que este análisis, aunque se base en cada película, debe entender el contexto económico e histórico en el que se encontraba la empresa en el momento de la producción, además de prestar especial atención a la representación de las heroína analizadas fuera del relato fílmico, es decir, la heroína como herramienta de consumo dentro de la compañía Disney.

Giroux propone una aproximación a la compañía que consiga sacar a la luz los aspectos contextuales, estudiando el papel que la multinacional juega en la formación infantil: “1- de la memoria colectiva, la identidad nacional y los valores infantiles, 2- en los atributos que debe poseer un norteamericano, 3- En la definición del consumismo en la vida americana”⁶². Estos tres puntos han sido de suma importancia en nuestro análisis para estudiar la compañía no sólo como estudio de cine, sino como multinacional; y profundizar así en su papel para crear nuevos roles, o mantener los antiguos. Una campaña de americanización de la sociedad, y una “Disneyficación” que Giroux pone de relieve en su comparación del personaje de Ariel (*La sirenita*, 1989) con una modelo del sur de California.

“La heroína Ariel, aparece como un cruce entre un adolescente rebelde típico y una modelo de moda del sur de California. Las representaciones Disney de las mujeres malas y buenas mujeres parecen haber sido formado en la redacción de la revista VOGUE.”⁶³

El análisis de Giroux critica la intromisión de Disney en todos los aspectos de la vida privada. Como multinacional, sus distintas franquicias y emporios venden y publicitan las películas por todos los canales posibles. Esta idea es clave para investigar todas las posesiones de la multinacional y sus creaciones artísticas como movimientos estratégicos para conseguir un parque temático, una nueva franquicia o vender más licencias. Con la crítica de Giroux volvemos a repasar la obra de Butler, si el género es performativo, una compañía tan poderosa y omnipresente como Disney, constituye una verdadera herramienta para construir el género, transformando a las niñas en Princesas a través de sus productos.

También Jacques Zipes (1999) analiza las películas animadas como relatos de una multinacional, pero enfocado especialmente en Walter Elías Disney como creador. Al analizar *Blancanieves y los Siete Enanitos* (1937) Zipes muestra como Walt Disney quiso

⁶¹ Ibíd., 71.

⁶² Henry Giroux, *El ratoncito feroz, Disney o el fin de la inocencia* (Madrid: Fundación Germán Sánchez, 2001), 22.

⁶³ Giroux, «Animating youth. The Disneyfication of Children’s Culture», 70 (traducción de la autora).

firmar su primer largometraje en todos los lugares que pudo, entre otras cosas, encarnándose en el príncipe que salva a Blancanieves. La autoglorificación de Walt Disney en nombre de la justicia impregna toda la película. Los colores pastel y el castillo de oro del final, en contraposición el castillo oscuro de la reina y los harapos del principio, apuntan a la idea de que Disney mejora y limpia el mundo. La historia de Blancanieves es secundaria, y el mayor cambio de la trama se centra en el poder que tiene el príncipe en la película en comparación con el cuento de los Grimm, se convierte en el foco de la historia, de la acción y de las canciones. La historia fue un vehículo para mostrar como Walt Disney era capaz de hacer un largometraje de animación, de demostrar al mundo sus capacidades técnicas y artísticas.

“La manera en que copió las obras musicales y películas de su época, y su estrecha adaptación de cuentos de hadas con los códigos patriarcales, indican que todos los experimentos técnicos no se utilizarían para fomentar el cambio social en América, sino para mantener el poder en manos de individuos como él (Disney), que se sentían facultados para diseñar y crear nuevos mundos.”⁶⁴

Seguimos el análisis de Zipes para profundizar en la importancia del cuento clásico y sus distintas adaptaciones disneyanas. Siguiendo esta línea, Judit García Cuesta analiza las representaciones visuales de Disney de los cuentos clásicos, repasando el origen y la simbología de los relatos más antiguos, su evolución y sus adaptaciones cinematográficas.

Cassandra Stover examina en su artículo *Damsels and Heroines* (2013) los personajes femeninos de Disney unidos al postfeminismo. Una nueva forma de análisis que tomamos para comparar las olas feministas con las etapas de princesas Disney. Stover habla de la segunda etapa de princesas como “heroínas proactivas”⁶⁵, mientras que Blancanieves dormía, Jasmine (*Aladdín*, 1992) o Meg (*Hércules*, 1997) son más ambiciosas. Sin embargo, al trasladar a las protagonistas a épocas y países lejanos, sus dudas y sus dificultades acaban pareciendo contratiempos de la época representada, y no actuales. Como ocurre con Mulán (*Mulán*, 1998) en el que la heroicidad de la protagonista y su lucha contra un mundo patriarcal en el que la mujer no significa nada, se reduce a una historia de época de los problemas de la China Medieval.

Por otro lado, María Míguez López analiza las princesas de la primera etapa y la última. Míguez utiliza las bandas sonoras para su análisis comparativo, un enfoque que empleamos en nuestro estudio, dada la importancia de las canciones en las obras de Disney. Míguez explora las letras de la canción *Let it go* (*Frozen*, 2014) y *Some day my prince will come* (*Blancanieves y los siete enanitos*, 1937), para descubrir los cambios y los símbolos de cada una de ellas:

⁶⁴ Zipes, «Breaking the Disney Spell», 351 (traducción de la autora).

⁶⁵ Stover, «Damsels and Heroines...», 3 (traducción de la autora).

“A través de las canciones principales de las bandas sonoras se puede trazar la historia de la evolución del amor romántico disneyano y de las aspiraciones de las princesas.”⁶⁶

En su artículo *De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa* describe a la mujer en el mundo Disney, desde sus orígenes, con las *Silly Symphonies*, lo que nos animó a ahondar en las primeras mujeres representadas por Disney antes de la creación en 1937 de *Blancanieves y los siete enanitos*, profundizando en los orígenes creativos de los que beben los personajes que se analizan en esta tesis.

El estudio ya mencionado, *Gender Role and the Disney Princesses* hace un análisis cuantitativo de los papeles y las características afectivas de las princesas y sus galanes. Ha resultado interesante estudiar las características que tradicionalmente se ligan a los hombres (atlético, fuerte, valiente...) y de la de la mujer (cuidado, agradecimiento...) y ver si se unen a la del príncipe o a la de la princesa. Además este artículo nos anima a estudiar las escenas de rescate de cada filme, de tal forma que se responda a la pregunta “¿Quién rescata a quién?”, y su correspondiente explicación. Esta escena de rescate, presente en el clímax de todos los filmes de princesas Disney es vital para la construcción del personaje y su evolución como heroína dentro del relato.

Otros autores examinan a los personajes femeninos de Disney dentro del relato audiovisual, como Matías López Iglesias y Marta de Miguel que examinan a varios personajes femeninos desde las tres perspectivas posibles de Casetti y di Chio (personaje como persona, personaje como rol y personaje como actante). Es especialmente interesante su análisis de las mujeres contrastadas en cada película, tomando a las dos mujeres que están en conflicto. Su estudio de Wendy y Campanilla de *Peter Pan* (1953) muestra a personajes fuertes, ricos interiormente y con un arco de personaje. Sin embargo, al igual que Alicia de *Alicia en el País de las maravillas* (1951) Wendy es una niña, y no entra en la categoría de princesa que esta tesis propone analizar. Este estudio nos ha animado a encontrar los personajes femeninos de Disney proactivos y llenos de fuerza que pueden encontrarse en papeles secundarios de estos filmes.

Sobre lo que hemos dado en llamar “Las niñas Disney” (Alicia, Wendy, Shanti, Penny, Eilonwy y Lilo) también aporta nueva información Amy Michele Davis en su tesis sobre las mujeres Disney y sus cambios en conceptos de feminidad:

“El mensaje que transmiten Wendy y Alicia es claro— Las niñas mientras sean pequeñas pueden vivir aventuras, pero tan en cuanto comienzan a acercarse a la madurez, sus aventuras deben parar.”⁶⁷

Así, los personajes más activos y ansiosos de aventura suelen estar representados por

⁶⁶ Míguez López, «De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿Qué imagen de la mujer transmite Disney?», 53.

⁶⁷ Amy Michele Davis, «Disney's Women: Changes in Depictions of Femininity». (Tesis Doctoral, University College London, 2001), 119 (traducción de la autora).

niñas y no por mujeres adultas. También es destacable el profundo trabajo de Davis al estudiar todos los personajes femeninos de Disney creados entre 1901 y 2000, realizando un análisis cualitativo en el que compara cada personaje y época con la mujer espectadora de ese momento histórico. Al utilizar todos los personajes femeninos de Disney, encuentra ejemplos de mujeres fuertes, además de relaciones entre personajes femeninos que no está basadas en la rivalidad: como la relación de Bianca y Penny en *Los rescatadores* (1977). Sin embargo, estas heroínas con características heroicas aparecen camufladas por distintas formas (aspecto de niña, forma de ratón...) para que el público más conservador acepte la película.

La obra de Davis *Good Girls and Wicked Witches* (2006) inspira también este trabajo, no sólo por contener el mismo objeto de estudio, sino que también repasa la historia de la animación como técnica cinematográfica para comprender mejor la construcción de los personajes que se estudian y sus fuentes más directas. A pesar que las conclusiones de Davis no comulguen con las de este estudio, nos sentimos en deuda con su análisis cualitativo y la materialización en esta obra de su profundo conocimiento de las heroínas Disney.

3.2. Estudios relacionados con la alfabetización audiovisual.

El concepto de alfabetización audiovisual tiene un interés significativo en este estudio dado que los filmes que se analizan van dirigidos a un público infantil, en el momento en el que es más fácil moldear el imaginario colectivo, el concepto de género y un cierto sentido de la estética audiovisual. En la era de la comunicación, el cine narrativo, como agente socializador y creador de iconos, influye en la aparición de una nueva infancia y nuevos patrones de género, así como en el asentamiento de roles ya creados. No en vano afirma Barber:

“Es hora de reconocer que los verdaderos tutores de nuestros hijos no son los maestros, o profesores universitarios, son los cineastas, los publicistas y proveedores de cultura pop. Disney hace más que Duke, Spielberg supera a Stanford, MTV triunfa sobre el MIT.”

⁶⁸

Carmen Cantillo, en su artículo sobre la representación femenina en los medios, asegura como “nosotros/as, como audiencia, no hemos recibido una adecuada alfabetización audiovisual crítica que nos impida ser manejados/as por un mundo, en este caso, androcéntrico.”⁶⁹ La construcción de roles de género – interiorizados desde la infancia– son en muchos casos desiguales y no se adecuan a la realidad afílmica. Sin embargo, son aceptados si los textos audiovisuales trasladan estos modelos como normales en todas sus formas, especialmente, si estos textos han sido consumidos desde la niñez. Porque “para

⁶⁸ Benjamin Barber, «More Democracy, More Revolution», *The Nation*, 28 October 1998 (traducción de la autora).

⁶⁹ Carmen Cantillo, «Análisis de la representación femenina en los medios. El caso de Walt Disney», *Making of: cuadernos de cine y educación*, n°78, (2011), 51.

que una conciencia pueda sentirse ofendida, tienen que haberse configurado previamente ciertos criterios”⁷⁰. Así, una conciencia puede no sentirse humillada porque se le ha insistido en que ciertas figuras son correctas desde la infancia. La compañía Disney, como creadora de símbolos, ha configurado los criterios del público infantil que, al hacerse adulto, acepta imágenes contraproducentes como correctas. Puede parecer exagerada esta idea, pero se debe tener en cuenta que el proceso de identificación de un adulto frente a un texto audiovisual no puede compararse al de un niño, ya que éste cree firmemente en el personaje de la película, tal y como afirma Sánchez Escalonilla:

“Los niños comienzan a conocer el mundo que les rodea y no terminan de asombrarse ante los nuevos descubrimientos. Este aprendizaje está condicionado por la creencia - férrea en algunos casos - en seres fantásticos, que conocen a través de las tradiciones literarias y cinematográficas”⁷¹.

Por ello, la identificación del niño con el personaje de ficción será una de sus formas de aprender y conocer el mundo – y una manera de apoyar la permanencia de ciertos valores-. El análisis de esta investigación pretende adentrarse en las raíces más profundas de esta identificación; puede que una niña espectadora sepa que no es, ni nunca será, una princesa, pero la representación femenina que el personaje transmite sí será un ejemplo importante para ella.

“Aunque el niño parece entender bien que es poco probable que salga al mundo, se haga rico con la ayuda de sus ayudantes y se case con una princesa, las historias describen la fantasía masculina de la ambición, reflejando la expectativa del dominio (activo). Para la niña, por otro lado, la imagen en la que se refleja es más confusa. De hecho, con demasiada frecuencia la función erótica de la mujer está representada por lo pasivo, por la espera.”⁷²

El mismo Walt Disney habló de la importancia de las imágenes para el desarrollo de los más pequeños, imaginando la mente de un niño como un libro en blanco, “durante los primeros años de su vida, mucho se escribirá en sus páginas, la calidad de su contenido afectará profundamente su vida”⁷³. Con esta frase, Walt Disney habla, consciente o inconscientemente, de sus mensajes de “calidad”, que han marcado de manera honda la vida, o al menos, la forma de entender ésta, de varias generaciones. Sobre Disney, Aguado declara:

“Ejerce un gran poder simbólico ya que desde los personajes femeninos de esta industria se construye, acepta y normaliza el significado de ser mujer. Mediante el androcentrismo y el sexismo cultural se produce la construcción de las mujeres y las

⁷⁰ Gubern, *Patologías de la imagen*, 12.

⁷¹ Antonio Sánchez Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico, el proceso de la creación de una historia* (Barcelona: Editorial Planeta, 2014), 81.

⁷² Mulvey, «After Thoughts...» (traducción de la autora).

⁷³ Walt Disney en García Cuesta, «Las representaciones audiovisuales...», 11.

niñas como otras subordinadas y deficientes que no pueden participar como pares en la vida social”⁷⁴

Y es que, en la organización y regulación de la cultura infantil, la productora influye profundamente en la alfabetización. Giroux advierte de este poder que posee la multinacional. Bajo el escudo de la inocencia, la compañía Disney ha logrado entrar en la vida privada de cada niño.

“Las multinacionales como Disney no producen únicamente entretenimiento inocente, noticiarios objetivos e ilimitado acceso a la información de la nueva era; tampoco permanecen ajenos a las realidades del poder, la política y la ideología. La aceptación de que Disney proporciona placer no debería cegarnos como para no darnos cuenta de que Disney es mucho más que simple entretenimiento.”⁷⁵

El poder de las películas de dibujos animados como “máquinas educadoras”⁷⁶ es obvio dado el tiempo que el público infantil dedica a este tipo de filmes. Además, el traslado de las películas a la televisión, a las tiendas de juguetes, a las discográficas y a los productos de alimentación, hace que el público esté expuesto constantemente a los prototipos creados por la compañía. A este respecto, Sánchez Romero habla de que este nuevo espectador “de todas las edades y sobre todo el infantil, ya no se limita a contemplar de modo pasivo sino que le gusta participar activamente en aquello que capta”⁷⁷. El nuevo espectador infantil no sólo ve la película sino que juega con sus personajes en la web, compra los artículos en las tiendas Disney Store y tiene la banda sonora en el móvil, además de las aplicaciones móviles de la compañía. Apoyándonos en las ideas de Sánchez Romero y de Susan Linn sobre las diferentes pantallas a las que los niños están expuestos⁷⁸, se hace evidente que la ubicuidad de los dibujos de Walt Disney invita a los estudiosos del tema a evidenciar la necesidad de una alfabetización audiovisual urgente. Un estereotipo visto una vez en el cine, no es igual de peligroso que un estereotipo visto en el cine, después en DVD, con su banda sonora en el coche, sus juegos en Internet y todo el material de merchandising (desde disfraces hasta material escolar)

Sobre estos arquetipos, Bordwell sugiere que ayudan a la comprensión de la historia por un proceso de identificación según algunas normas propuestas:

“En la comprensión de la narración, los esquemas prototipo parecen los más relevantes para identificar agentes individuales, acciones, objetivos y localizaciones. Comprender *Bonnie* y *Clyde*

⁷⁴ Delicia Aguado y Patricia Martínez, «¿Se ha vuelto Disney Feminista?», *Área abierta*, 15, nº2, (2015), 52.

⁷⁵ Giroux, *El ratoncito feroz...*, 16.

⁷⁶ Así es como Henry Giroux describe a los programas de televisión infantiles. (Ibíd., 91).

⁷⁷ Ana Belén Sánchez Moreno, «El cine /cuento anima o la ruptura del modelo clásico», *Área abierta*, nº24 (2009), 3.

⁷⁸ Susan Linn, «A Royal Juggernaut: The Disney Princesses and Other Commercialized Threats to creative Play and the Path to Self-Realization for Young Girls», en *The sexualization of Childhood*, ed. por Sharna Olfman, 33-51. (Connecticut: Praeger Publishers, 2009), 34.

(1967) implica aplicar prototipos de “amantes”, “asaltos a bancos”, “pequeña ciudad sureña de EEUU”.⁷⁹

Los estereotipos pueden ayudar a la identificación y comprensión de una historia, y la creación de estos arquetipos suele venir dada por otras narraciones anteriores. Así, el espectador puede tener el esquema de tendencia central de “La Edad Media”, el prototipo de “príncipe” y el prototipo de “bruja” según los cuentos, las películas y las narraciones de cualquier tipo que se han recibido en la infancia. La alfabetización audiovisual es clave, por tanto, a la hora de definir esquemas prototipo. Así, el público adulto espera ver en la serie de HBO *Juego de tronos* (2011), por ejemplo, una bruja fea, una Edad Media de castillos oscuros, y una princesa hermosa, delgada y con belleza del siglo XXI; Si “lo espectral no acaba en el momento en el que finaliza el film y se abandona la sala, sino que queda impreso en las retinas del público espectador y continúa reviviéndose y proyectándose en la vida diaria”⁸⁰, entonces, habrá que prestar especial atención a cómo los niños y las niñas asimilan estos conceptos, y de qué forma los aplican a su vida diaria.

Laia Falcón también profundiza en la alfabetización audiovisual y la construcción del enamoramiento. Falcón habla de la identificación del amor, por parte de los adolescentes, con el daño y el peligro:

“El daño y el peligro como ingredientes atractivos y motores del logro amoroso. Entendemos lo perjudiciales que pueden resultar, por ejemplo, para públicos jóvenes que buscan patrones con los que fantasear sobre su futuro: que el peligro físico, el enfrentamiento extremo o la humillación sean elementos que, de algún modo, pueden propiciar o añadir emoción a una historia de amor son creencias que pueden instalarse con facilidad, relato tras relato, y que acarreen fatales consecuencias para determinados tipos de espectadores.”⁸¹

Esta tesis ve una clara relación entre las películas infantiles que se analizan, con las obras dirigidas a los adolescentes que menciona Falcón, donde el peligro resulta atractivo para la relación amorosa. Por tanto, nos apoyamos en el trabajo de Falcón para buscar representaciones negativas de relaciones amorosas en las películas analizadas para demostrar la aceptación en la adolescencia y en la vida adulta de modelos similares, por medio de una mala alfabetización audiovisual. Siguiendo esta línea de estudio, Emma Merino ha sido de gran ayuda para comprender la necesidad de un análisis profundo de las narraciones audiovisuales dirigidas al público adolescente para prevenir la violencia de género.

Por otro lado, Valerie Walkerdine estudia la formación de estereotipos relacionados con el sexo y la sensualidad en la mujer que, dirigidos a niñas, pueden provocar su erotización temprana. El trabajo de Walkerdine nos pone en guardia sobre posibles

⁷⁹ Bordwell, *La narración...*, 34.

⁸⁰ Rodríguez Fernández, *Diosas del celuloide...*, 15.

⁸¹ Falcón, « ¿Cómo tengo que ser para que me quieras? ... », 68.

imágenes sexualizadas que las protagonistas de Disney puedan dar al público infantil. En el análisis de la compañía y los distintos modelos de negocio dirigidos a niñas y niños, tendremos la visión crítica de Walkerdine sobre “la omnipresente erotización de las niñas en los medios populares de comunicación y la igualmente omnipresente ignorancia y negación de este fenómeno”⁸².

El hecho de que la belleza y el cuerpo reciban una atención tan clara en la niñez lleva a una evolución de la niña hacia la sexualización prematura.

“El absolutismo estético de la belleza corporal impide el desarrollo armónico e integral de la persona y, por lo mismo, alcanzar la educación integral, esto es, la educación del hombre completo, de todas y cada una de sus facultades y dimensiones.”⁸³

El concepto de niñez - y su cambio constante- es analizado en el artículo *Noción de niñez y textos para niños* (1991) de Zohar Shavit. Examinando los cuentos clásicos y su evolución hasta llegar a las nuevas adaptaciones, Shavit va entresacando la idea de infancia que es aceptada socialmente en cada época. Este concepto va evolucionando, y por lo tanto los textos infantiles deben transformarse con él. Y es precisamente esta evolución la que destaca el problema de la franquicia Princesas Disney, el concepto de niñez evoluciona pero niños y niñas siguen viendo los textos Disney de 1937, y poniéndolos a la misma altura que los de la actualidad, aunque sin duda estén dirigidos a públicos distintos, o más bien, al mismo público evolucionado.

Sobre la influencia de esta franquicia en los hábitos diarios del público infantil, esta tesis se apoya en el estudio de Julia Golden, *Playing Princess* (2015). Golden analiza el comportamiento de las niñas cuando las Princesas Disney entran en su espacio de juego a través de disfraces, accesorios, maquillaje y otros objetos de consumo de la marca. Los rígidos patrones de género de la franquicia Princesas Disney hacen que el comportamiento y el entretenimiento cambien radicalmente, restringiendo el juego de las niñas a comparaciones de belleza y alusiones a sus peinados. La tesis de Golden ha sido de gran ayuda para adentrarnos en el mundo que las películas analizadas han creado a su alrededor: la Franquicia de Princesas Disney y la Franquicia Frozen.

⁸² Valerie Walkerdine, «La cultura popular y la erotización de las niñas», En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, 481-495 (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998), 482.

⁸³ Enrique Gervilla «La tiranía de la belleza, un problema educativo hoy. La estética del cuerpo como valor y como problema» *Teoría de la Educación*, nº14 (2002), 200.

4. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

4.1. Objeto de Estudio.

Tomando las obras producidas desde los comienzos del arte cinematográfico hasta el día de hoy, las películas de animación dirigidas a un público infantil forman un corpus enorme y, si no imposible, difícil de abarcar en un solo estudio. Por ello, a lo largo de nuestro trabajo se ha ido reduciendo el objeto de análisis con el fin de elegir los filmes más representativos para la validez de esta investigación.

Existe una especificidad en este estudio que descarta gran parte de las películas animadas: el personaje femenino como protagonista. En el siguiente capítulo sobre consideraciones previas al análisis se resumirán los distintos personajes femeninos que han formado parte de la historia del cine de animación y el recorrido que siguió la industria cinematográfica hasta llegar a la primera protagonista animada, Betty Boop, en 1930. Una fecha muy tardía que demuestra cómo el protagonismo masculino en los filmes de animación es notable. Este hecho deja nuestro corpus de estudio significativamente reducido. Una vez descartado un gran número de películas animadas por la no-representación femenina, hay que ceñirse a un grupo determinado de filmes cuya influencia les separe del resto de creaciones animadas.

Un factor destacado que ha ayudado a la elección de las películas a analizar ha sido el reconocimiento de la importancia y el poder de la compañía Disney dentro de la historia del cine de animación. Esta multinacional se alza como pionera indiscutible dentro del mundo del cine animado, del ocio familiar y del entretenimiento infantil. Su largo recorrido en el cine de animación hace que tenga devotos espectadores de distintas edades. Los padres prefieren Disney por encima de otro producto animado ya que les recuerda a su propia infancia, hecho que consigue la productora gracias a su estrategia nostálgica que aplica a todos sus filmes. No en vano, sus obras se estrenan con el nombre de “clásicos Disney”, de tal manera que se dota al producto de un doble poder: el de obra artística reconocida y el de película eterna, que perdurará a través de todas las generaciones venideras. Disney no es tan sólo una productora de cine, es un gigante corporativo, una “institución cultural que lucha ferozmente para proteger su estatus mítico como proveedor de inocencia y virtud moral”⁸⁴. Por estas razones, este trabajo decide centrarse en producciones Disney para llevar a cabo el análisis de personajes de cine de animación.

Entendemos la animación como técnica cinematográfica, por lo que cada película de animación tendrá su propio género (ya sea aventuras, terror, fantasía...). Por tanto, vemos necesario unificar nuestro corpus en películas que tengan una temática similar para que las mismas herramientas de análisis sean válidas y la comparación entre las obras sea más coherente.

⁸⁴ Giroux, «Animating Youth. The Disneyfication of Children's Culture», 66 (traducción de la autora).

“La animación tiende a géneros de acción de farsas animadas: *Bugs Bunny* o de gran aventura: *Merlín el encantador*, *El submarino amarillo*; y dado que el público joven es su mercado natural, hay muchas tramas de la madurez: *El rey león*, *La sirenita*; aunque, tal y como han demostrado los animadores de Europa del este y de Japón, no hay ningún límite.”⁸⁵

La trama edípica de autoconocimiento y de transición a la vida adulta es central en las películas a analizar. En el cine de animación son típicos los viajes del héroe que representan caminos de entrada a la madurez; son periplos interiores, ya que parte del trayecto que recorre el héroe es emocional. “La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo”⁸⁶. Las películas sobre madurez son las más destacadas en el cine de animación, no sólo por los resultados en taquilla sino por todo el imaginario colectivo que crean a su paso, ya que el tema va unido a su público objetivo de manera directa.

“Pocos de los niños más pequeños parecen recordar los nombres completos de los títulos de las películas. Pero la mayoría demuestra un sólido interés por los elementos narrativos que tienen afinidad con sus propias circunstancias inmediatas.”⁸⁷

Las tres películas que se analizan en esta tesis narran historias basadas en pruebas de iniciación. En estos relatos, la heroína pasa de ser niña a convertirse en mujer, y éste es el momento álgido del filme. Su personal “encuentro con la muerte”⁸⁸ consiste en desprenderse de la infancia para comenzar su vida en el mundo adulto. Estas protagonistas serán consideradas heroínas en el estudio. Aunque puedan alejarse de la figura de héroe clásico o de los protagonistas de los filmes contemporáneos, siguiendo la obra de Vladimir Propp, cumplen las características de cualquier héroe:

“El héroe del cuento maravilloso es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso de la acción el héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo).”⁸⁹

La estructura propia de un ritual de iniciación muestra los pasos que guían a las protagonistas a la edad adulta, y siguen un orden que indica que los filmes de nuestro

⁸⁵ Robert Mckee, *El guión* (Barcelona: Alba Editorial, 2012), 114.

⁸⁶ Campbell, *El héroe...*, 24.

⁸⁷ Kirsten Drotner, «Disney Dilemmas. Audience Negotiations of Media Globalization», *Nordicom Review*, nº 1, (2004), 141 (traducción de la autora).

⁸⁸ Vogler, *El viaje del escritor*, 233.

⁸⁹ Propp, *Morfología del cuento*, 49.

corpus son de estilo clásico, ya que cumplen las tres características de las obras cinematográficas de narrativa clásica según Bordwell:

- “1. En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.
2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.
3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.”⁹⁰

Una vez marcados estos límites (películas animadas, protagonizadas por personajes femeninos, con una narración clásica y una trama de transición a la vida adulta), nuestro corpus queda significativamente reducido. Sin embargo, vemos necesario hacer una delimitación más. La compañía Disney ha producido varias películas protagonizadas por personajes femeninos, pero para que la observación y comparación de estos personajes sea más coherente, es necesario que estos filmes tengan en común, no sólo la temática y la estructura, sino una influencia e importancia social similar. Por tanto, dado que la franquicia Princesas Disney es una de las más lucrativas de la multinacional y explota filmes de distintas épocas protagonizados por mujeres, encontramos estas películas las más apropiadas para el análisis.

Esta factoría engloba once películas, de las cuales diez están protagonizadas por personajes femeninos. La lista de estos filmes contiene los siguientes títulos: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Cenicienta* (1950), *La Bella Durmiente* (1959), *La Sirenita* (1989), *La Bella y la Bestia* (1991), *Pocahontas* (1995), *Mulán* (1998), *Tiana y el Sapo* (2009), *Enredados* (2010) y *Brave* (2012). A estas películas hay que añadir la obra de 2013 *Frozen* que por su gran influencia social y económica tiene su propia franquicia, sin embargo cumple todos los requisitos de las diez películas anteriores, con la salvedad de tener dos protagonistas femeninas, otra de las razones por la que parece oportuno su análisis en este estudio centrado representación femenina en el cine de animación.

Con estas once películas representativas, debíamos reducir la lista a fin de conseguir un análisis más preciso de cada filme. Según diversos estudios, entre los que destacamos el trabajo *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses*⁹¹, de la Universidad de Columbia, las llamadas Princesas Disney se dividen en tres etapas:

⁹⁰ Bordwell, *La narración...*, 163-164.

⁹¹ England et al., «Gender Role and the Disney Princesses».

- La primera etapa coincide con los años de producción más intensa bajo la dirección de Walter Elías Disney – la llamada edad de oro de Disney-; en esta etapa encontramos tres películas, *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959).
- La segunda ola comprende la década de 1990, en la que Michael Eisner tomó el mando de la productora. En esta etapa se produjeron cuatro películas de la lista: *La Sirenita* (1989), *La Bella y la Bestia* (1991), *Aladdín* (1992) *Pocahontas* (1995), *Mulán* (1998).
- La tercera etapa la forman las películas de las llamadas “princesas liberadas”: *Tiana y el Sapo* (2009), *Enredados* (2010), *Brave* (2012) y *Frozen* (2013).

Por ser la última película de animación clásica en dos dimensiones, algunos estudios⁹² sitúan a *Tiana y el sapo* (2009) en la segunda ola de Princesas Disney. Sin embargo, nosotros seguiremos el estudio mencionado anteriormente para la clasificación de etapas; entre otras cosas, consideramos *Tiana y el Sapo* una película de la tercera etapa de Princesas Disney porque fue producida tras la unión de Pixar y Disney y, aunque la película lleva la firma de Disney Studios, John Lasseter trabajó en el filme como director creativo. Además, se puede observar un cambio claro en su protagonista con respecto a las heroínas de la segunda etapa – más activa y resuelta, con una profesión y una meta ambiciosa -. Además, la película de 2009 se realiza bajo la presidencia de Robert Iger, al igual que *Frozen* y *Enredados*.

Definidas las tres etapas, debemos tomar una película representativa de cada una de ellas que se suponga suficientemente ilustrativa para que sea contrastada con el resto de épocas. La elección de cada película se ha basado en tres factores: su influencia social, su prestigio cinematográfico y su recaudación económica.

De la primera ola de princesas Disney, es *Blancanieves y los siete Enanitos* (1937) la película que consideramos más representativa por ser el primer largometraje animado de Disney - y por tanto la primera película animada con una mujer protagonista -. Además, el personaje de Blancanieves asentó las bases estéticas de los personajes femeninos Disney de esta primera etapa.

También se debe mencionar el éxito económico de la película, que se convirtió en un éxito en taquilla y sigue obteniendo grandes beneficios en la época actual.

“El drama de la niña blanca y pura como la nieve, fue uno de los grandes éxitos de taquilla de la historia del cine, con más de cuatro millones de dólares de recaudación, la más comercial hasta que llegó el estreno de *Lo que el viento se llevó*”.⁹³

⁹² Aguado y Martínez, « ¿Se ha vuelto Disney Feminista?...».

⁹³ Francisco García y Tomás de Andrés, *La representación del niño en los medios audiovisuales* (Murcia: Huerga y Fierro editores, 2000), 29.

Para representar a la segunda etapa de Princesas Disney, *La sirenita* (1989) se alza como la película más relevante dado que fue la primera obra de Disney basada en un cuento clásico desde 1959, y la que se considera precursora de la producción de los éxitos posteriores de la década (*La Bella y la Bestia* y *Aladdín*, entre otras), volviendo al formato musical y a la princesa como protagonista. Con 111.543.479 dólares recaudados sólo en Estados Unidos, la película se convirtió en el filme animado con mayor recaudación tras la muerte de Walt Disney en 1966.

Por último, se ha escogido *Frozen* (2013) para representar la última ola de princesas. El hecho de estar protagonizado por dos personajes femeninos hace mucho más interesante su análisis desde el punto de vista de los estudios de género; además, ha sido la película animada más rentable de la historia con una recaudación de 400. 738.009 dólares sólo en Estados Unidos. Su influencia social es enorme (como se verá en el siguiente capítulo), por lo que la Compañía Disney creó la Franquicia *Frozen* - para la venta de *merchandising*, música, y futuras obras musicales y cinematográficas- que se ha convertido en una de las más lucrativas de la multinacional.

4.2. Metodología.

El método de análisis utilizado en esta investigación tiene una clara vocación multidisciplinar, por lo que todos los autores citados en el capítulo tres han sido los pilares para la construcción de este modelo de análisis. Al tratarse de un estudio centrado en el personaje cinematográfico, parece oportuno situarlo dentro del filme y analizarlo según la etapa de la película de la que forma parte. Siguiendo el carácter de estos textos fílmicos – basados en cuentos maravillosos, con una estructura clásica y dirigida al público infantil - se busca que el análisis sea sencillo, que pueda adaptarse a tres películas de épocas tan distintas como las que presenta nuestro corpus y que siga la evolución del personaje según la historia del relato.

4.2.1. Presentación del modelo de análisis.

4.2.1.1. Análisis textual.

“El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación – iniciación – retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito”.⁹⁴

Esta fórmula que describe Campbell es el cimiento de todos relatos clásicos y de los filmes que se analizan en este trabajo. La insistencia de autores como Campbell, Propp o Vogler de encontrar la raíz fundamental de cada obra nos anima a buscar un análisis que se ajuste a distintos filmes y que encuentre la verdad que oculta cada uno, siguiendo un método sencillo pero no por ello menos minucioso. Al fin y al cabo, se trata de ceñirse al

⁹⁴ Campbell, *El héroe...*, 25.

sistema KISS⁹⁵ que Vogler anuncia en su obra.

La osamenta que sostiene cada pequeña parte del análisis es la lista de los doce pasos del héroe que Vogler diseñó a partir de la obra de Campbell *El héroe de las mil caras*. Ya que es la estructura de la película la que sustenta al personaje, tiene sentido que sea ésta nuestra guía para enmarcar el análisis. Otra de las razones para elegir este esqueleto en el que se apoya el método de análisis es el hecho de que Vogler escribió estos doce pasos en su etapa como trabajador en la productora Disney, y aún hoy se utiliza su esquema para corregir y diseñar muchos de los filmes de Disney Animation Studios. “En las películas de animación de la factoría Disney, se ha utilizado este modelo para reforzar argumentos, detectar problemas y definir estructuras”⁹⁶. Por ello, estos doce pasos son un marco idílico para analizar a los personajes femeninos de la compañía.

Si bien, después de los tres análisis se realizará un análisis comparativo destacando los atributos de los tres personajes para descubrir la evolución en las heroínas Disney, vemos oportuno remarcar dónde se sitúan dichos atributos. Como un cuento, el relato cinematográfico tiene sus etapas y las características de las heroínas varían según la etapa en la que se encuentre. No basta decir si las heroínas más recientes tienen rasgos más activos que las antiguas, también interesa, para unos resultados más concisos, concretar si estos rasgos activos se aprecian en el mundo ordinario o, si por el contrario, comienza siendo un personaje pasivo para convertirse, a través de su viaje, en una heroína activa. Como se verá a lo largo de nuestro viaje, existen protagonistas que tienen más características heroicas que sus predecesoras, sin embargo, estos atributos sólo se encuentran en las primeras etapas de su aventura, después estos rasgos desaparecen para dar paso a los mismos que las heroínas más antiguas. En este caso, no existiría una verdadera evolución, aunque los rasgos heroicos sean mayores en número, el lugar de estos es de vital importancia para la construcción del personaje analizado.

Así pues, lo primero es definir este esquema y el elemento de análisis que se sitúa en cada etapa. Los doce pasos del héroe descritos por Vogler son:

1. El mundo ordinario.
2. La llamada de la aventura
3. El rechazo de la llamada
4. El encuentro con el mentor.
5. La travesía del primer umbral.
6. Las pruebas, los aliados, los enemigos.
7. La aproximación a la caverna más profunda.

⁹⁵ Sistema KISS: Keep It Simple Stupid. Vogler, *El viaje del escritor*, 263.

⁹⁶ *Ibíd.*, 273.

8. La odisea.
9. La recompensa.
10. El camino de regreso.
11. La resurrección.
12. El regreso con el elixir.

Estas son las etapas que el héroe recorre hasta llegar a conseguir su objeto de deseo, ya sea el conocimiento de uno mismo, la salvación de su pueblo o el matrimonio con la persona amada. Es un camino que, pasando por la muerte -simbólica o real-, culmina con la llegada a la edad adulta, al amor o a la aceptación del grupo.

“Un elemento clave en las ceremonias de tránsito o los ritos de iniciación que certifican el ingreso en las hermandades y las sociedades secretas. El iniciado es obligado a probarse frente a la muerte en el decurso de una experiencia terrible, y luego se le permite experimentar la resurrección cuando renace siendo ya un nuevo miembro del grupo.”⁹⁷

Secundando la estructura del rito de iniciación, los pasos del héroe marcan el camino que sigue el análisis, pudiendo variar si la ocasión lo requiere. “El viaje del héroe es infinitamente flexible, permite múltiples variaciones sin sacrificar por ello su magia y nos sobrevivirá a todos”.⁹⁸ Así, algunos pasos pueden desaparecer en un filme o estar en lugares distintos, pero el viaje sigue siendo el mismo.

Con la estructura ya clara, se trata de enriquecer cada apartado según la película analizada y definir al personaje en la etapa en la que se sitúe, los conflictos que allí se originen y en qué paso encontrarán su desenlace. La acción de la heroína nos llevará a una mejor definición de ésta, por lo que se analizará tanto sus movimientos como su entrada y salida del plano, la presentación inicial, en contraposición con la imagen final, y su relación con el espacio y los objetos. Siguiendo el análisis textual de González Requena, estudiaremos plano a plano y de forma secuencial al personaje femenino.

Los doce pasos del héroe definidos por Vogler comienzan con *1. El mundo ordinario*.

“Ya desde las primeras palabras del relato “En cierto reino, en cierto estado” el oyente se siente de pronto llevado a una atmosfera especial, a una atmósfera de épica calma. Pero esta atmósfera es engañosa. Ante el oyente se desarrollan en seguida acontecimientos llenos de tensión y de pasionalidad.”⁹⁹

⁹⁷ *Ibíd.*, 54.

⁹⁸ *Ibíd.*, 59.

⁹⁹ Propp, *Las raíces históricas...*, 45.

En esta paz engañosa es dónde se presenta a la heroína, su primera aparición es crucial para entender su temperamento y hallar su posición en el esquema actancial. También asoman en esta etapa los primeros conflictos a los que hará frente la heroína, ya sean interiores o exteriores.

Incluso antes de su aparición, el relato muestra los títulos de crédito, también analizables como señala González Requena:

“Porque el relato enseguida va a comenzar, estas imágenes muestran, situándolos en ese espacio, algunos de los principales motivos narrativos del filme.”¹⁰⁰

Tanto la atmósfera como los objetos destacables que aparecen en el título del filme son de suma importancia para adentrarse en el relato: la situación del nombre del creador en éste, los efectos sonoros que puedan aparecer, los posibles prólogos, etc. Aunque el estudio de los títulos de crédito forme parte del análisis puramente cinematográfico, también tiene importancia dentro del análisis literario – refiriéndonos a la construcción dramática de personajes a la que apuntan Aumont y Marie¹⁰¹ - ya que en los títulos de crédito se pueden hallar los motivos que nos acompañarán a lo largo del filme y que describen el carácter del personaje, parte de su viaje o alguno de sus conflictos. Estos motivos que mencionamos en el análisis los describen Casetti y Di Chio como “situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de una especie de subrayado, o a través de un ejemplo de contrapuntos”.¹⁰² Así, los títulos de crédito se analizarán como parte de la película.

Ya en el mundo ordinario encontramos una gran cantidad de motivos alrededor del personaje analizado que ayudarán a definirlo a través de todo el filme. Su presentación depende en gran medida de éstos, incluso cuando la heroína aún no haya hecho su entrada en escena.

“Aquellos sucesos o acciones externos al personaje, pueden ser utilizados por el autor como un elemento más con el que completar la construcción de aquel: manifestaciones climatológicas que describen el estado de ánimo de los sujetos de la trama, acontecimientos aparentemente de fondo que sin embargo anuncian características de personalidad o funestos cambios en la vida de los personajes, comportamientos de colectivos anónimos que agudizan o subrayan la vivencia que el protagonista tiene de un suceso determinado...”¹⁰³

El mundo ordinario es una de las partes esenciales de nuestro análisis ya que del contraste entre éste y el último paso de la heroína surge el arco de transformación que ha

¹⁰⁰ González Requena, *Clásico, manierista...*, 9.

¹⁰¹ Aumont y Marie, *Análisis del film*, 37.

¹⁰² Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 129.

¹⁰³ Falcón, «La representación de la mujer...», 76.

sufrido el personaje a lo largo de la película. La imagen inicial y la entrada en escena de la protagonista son elementos a observar. Una vez descritas, se analiza a la heroína según sus atributos externos (caracterización y postura, gestualidad, diálogo) e internos (motivaciones, dudas y conflictos).

El segundo apartado en el que se enmarca el análisis es 2. *La llamada a la aventura* que “significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida”.¹⁰⁴ Aquí aparecerán los primeros conflictos, que pueden haber asomado en la primera etapa pero que en este paso se manifiestan con mayor fuerza. Definimos los conflictos siguiendo el esquema de Sánchez Escalonilla¹⁰⁵, que distingue tres tipos:

1. Conflicto básico: trama de acción.
2. Conflicto de relaciones: trama entre personajes.
3. Conflicto interno: arco de transformación.

Según el tipo de conflicto y la fuerza de éste podremos definir al personaje con mayor precisión, al analizar su respuesta ante la adversidad, puesto que “el verdadero carácter se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje.”¹⁰⁶ En los conflictos de relación entre la heroína y otros personajes femeninos encontraremos además otro punto interesante en nuestro análisis, estudiando las relaciones de rivalidad o amistad entre las figuras femeninas que Disney propone.

Ante la llamada a la aventura, la reacción del personaje se analiza, pudiendo ser una heroína pasiva o activa, siguiendo la distinción de Campbell entre Teseo y Odiseo:

“El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar a cabo la aventura, como hizo Teseo cuando llegó a la ciudad de su padre, Atenas, y escuchó la horrible historia del minotauro; o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno, como Odiseo, que fue transportado por el Mediterráneo en los vientos del encolerizado dios Poseidón”.¹⁰⁷

El rechazo a la aventura y la aparición del mensajero nos llevan al tercer paso del héroe, 3. *El rechazo a la llamada* - muy unido al segundo paso-, en el que se advierte el tipo de heroína que encarna el personaje femenino según el retroceso ante la aventura. Citando a Vogler, “Parece haber dos tipos de héroes:

¹⁰⁴ Campbell, *El héroe*..., 40.

¹⁰⁵ Sánchez Escalonilla, *Estrategias del guion*..., 90.

¹⁰⁶ Mckee, *El guión*, 132.

¹⁰⁷ Campbell, *El héroe*..., 40.

1. Los héroes resueltos, activos, entusiastas en grado extremo, comprometidos con la aventura, que no dudan y siempre avanzan con valentía, por sí mismos se motivan.
2. Los héroes reticentes, vacilantes y remisos, llenos de dudas, Pasivos, que necesitan de una motivación externa o que alguien los empuje a la aventura.”¹⁰⁸

En esta etapa del viaje es habitual encontrar al guardián del umbral, que puede representarse en forma de personaje o como elemento de la escena, y es una materialización de los miedos y dudas del personaje protagonista, por lo que su análisis es vital para la comprensión de los conflictos internos de la heroína analizada. Al enfrentarse al guardián del umbral el siguiente paso se enlaza con el anterior ya que alguien debe acompañar y guiar a la heroína ante la llamada.

“A estas alturas del relato muchos escritores habrán introducido ya a un personaje semejante al del mago Merlín, que habrá de erigirse como el mentor del héroe.”¹⁰⁹

4. *El encuentro con el mentor* es un momento crucial en el viaje de la heroína, los indicios y motivos que aparecen en esta etapa sirven para la comprensión tanto del desenlace como de los conflictos externos de la heroína. El tipo de mentor varía según el filme analizado y por ello es importante distinguirlos, siguiendo la clasificación de Vogler entre mentores cómicos, oscuros, de continuidad, múltiples, internos o chamanes. En varias ocasiones, los mentores pueden variar y confundirse entre ellos cambiando de máscara y convirtiéndose en el amado o el heraldo, pero hay obras en las que el personaje del mentor tiene una única función y toda su construcción gira en torno a ayudar al héroe (como es el caso de Merlín en *Merlín el encantador* (1963) o el Genio en *Aladdín* (1992)). Este tipo de mentores mágicos y estancos son propios de los cuentos de hadas clásicos, Campbell se refiere a ellos como “la ayuda sobrenatural”:

“La viejecita servicial y el hada madrina son personajes familiares al reino de las hadas europeo; El ovillo de Ariadna devolvió a Teseo sano y salvo de la aventura del laberinto. Esta es la fuerza guía que corre por la obra de Dante en las figuras de Beatriz y la Virgen, y que aparece en el Fausto de Goethe”.¹¹⁰

Esta imagen de mujer mágica, anciana y sabia, o bella y virginal se repite en el universo Disney a lo largo de la historia de la productora. En el cuento maravilloso, las hadas madrinas y otras mujeres mágicas suelen ser los únicos personajes femeninos con verdadero poder e independencia; aunque sirvan al protagonista, parecen tener una vida ajena a la historia.

“Los cuentos de hadas definen a las mujeres como objetos hermosos, incapaces de alterar los acontecimientos de sus vidas,

¹⁰⁸ Vogler, *El viaje del escritor*, 71.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 49.

¹¹⁰ Campbell, *El héroe...*, 47.

mientras que los hombres del cuento son agentes poderosos en su propio destino. Sin embargo, hay personajes en estos relatos que desafían estas descripciones, aunque su desafío implica un precio. Las mujeres poderosas en los cuentos de hadas son generalmente feas y malvadas. La excepción a esta regla es la mujer sabia o el hada madrina; esta mujer poderosa y mágica está separada de las mujeres tradicionales del cuento de hadas que son verdaderamente humanas.”¹¹¹



Hada madrina bella y virginal y el hada madrina anciana y sabia. *Pinocho* (1940) y *Cenicienta* (1950).

El quinto paso, 5. *La travesía del primer umbral*, se traduce dentro del guion como el primer punto de giro, es decir, la entrada al segundo acto. Este paso del héroe “nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.”¹¹² El enfrentamiento del personaje femenino con el guardián – ya sea éste un personaje o una representación de sus miedos – y todo lo que rechaza al atravesar el umbral son elementos a analizar en la investigación. Si la heroína se sacrifica para entrar en el nuevo mundo (privándose de algún bien), la construcción del personaje se torna más interesante que si es empujada al abismo.

Esta etapa, aunque breve, es un paso traumático para el personaje, un punto de no retorno que hace avanzar la acción y eleva los conflictos a un nivel superior. Otra vez, se analiza el espacio y como se relaciona la protagonista con éste, siempre teniendo en cuenta que el espacio no es únicamente lo que está en el plano; en el cine “el espacio no representado, el espacio no mostrado, en muchos casos tiene una importancia tan grande con el espacio representado.”¹¹³ Al tratarse de relatos relacionados con la magia y los cuentos de hadas, en las películas analizadas el espacio tiene un gran protagonismo y sirve para definir a la protagonista y su desarrollo en la trama.

Una vez dentro del segundo acto, la protagonista se enfrenta al sexto paso del héroe: 6. *Las pruebas, los aliados y los enemigos*. Es en este momento cuando se presentan al resto de personajes que faltaban por aparecer en el filme, los compañeros de viaje, entre los que se suele encontrar el mentor, el bufón y el rival – aunque pueden haber hecho su entrada en el primer acto-. Los objetos que se estudian en este paso son la adaptación del

¹¹¹ Leslee Farish Kuykendal y Brian Sturm, «We said Feminist Fairy Tales, Not fractured Fairy Tales. The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over the Role Reversal», *Children and Libraries* (2007), 39 (traducción de la autora).

¹¹² Sánchez Escalonilla, *Estrategias del guion...*, 238.

¹¹³ Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico*, 92.

personaje al nuevo escenario, las reglas desconocidas del mundo especial y los conflictos de relaciones, tanto los que aparecen en el segundo acto como el desarrollo de los ya presentados en el primero.

En esta etapa encontramos nuevas definiciones de la heroína a través de sus aliados y sus enemigos. Ya sea por oposición o por simbolismo, a veces incluso a través del diálogo, los nuevos personajes describen a la protagonista desde distintos puntos de vista.

El siguiente paso es 7. *La aproximación a la caverna más profunda*. Suele ser una escena corta, un acto o un elemento nuevo que comunique un cambio, un peligro que se acerca o que acechaba desde el comienzo y que los aliados han hecho olvidar al espectador. “La aproximación engloba, por tanto, todos los preparativos previos a la entrada en la caverna más profunda y el enfrentamiento con la muerte o el peligro supremo”.¹¹⁴ Este tipo de pasos en la historia de la heroína son vitales en un relato audiovisual ya que representan lo que en guión se llama antecedente, que más tarde tendrá su cumplimiento. El análisis que se utiliza en este estudio da importancia a toda la obra, cada paso es esencial en el conjunto del relato y en la descripción del personaje. Incluso las secuencias más cortas o de apariencia irrelevante son importantes para la construcción de la heroína.

“Ningún elemento dramático del guion se trabaja de modo aislado, ni mucho menos las historias interiores. Mientras avanza el relato, la evolución de un personaje se ve influida de continuo por las peripecias del argumento y por las relaciones que mantiene.”¹¹⁵

El paso ocho es 8. *La Odisea*, en el que la heroína se enfrenta directamente con lo que más teme, ya sea el antagonista, la muerte de un ser querido o una crisis del corazón. En el relato audiovisual, la odisea es la crisis, un punto álgido para elevar la tensión en el segundo acto. En este momento dramático, el personaje mostrará su temperamento con más fuerza que nunca, preparándose para el clímax de la historia. Llegados a este punto es necesario un análisis de los conflictos más profundos que se elaboran en la crisis y la descripción de ésta que puede ser emocional, amorosa o externa. Es el conflicto entre la vida y la muerte, la juventud contra la madurez o la persona contra su propio ego. La actitud de la heroína ante la odisea revelará la madurez de ésta y su cambio durante el relato. En esta etapa los personajes analizados pueden sorprender con un cambio en su actitud, más activa y resolutiva que al comienzo del filme o, por el contrario, transformándose en heroínas pasivas.

Tras la odisea, llega un momento de calma que, aunque sea breve, permite a los personajes un tiempo de alegría y al espectador un descanso tras las emociones. Es el paso nueve, 9. *La Recompensa*. El personaje recibe un regalo por su hazaña, que puede ser físico o emocional: la muerte del villano, el ansiado beso de la persona amada, etc.

¹¹⁴ Vogler, El viaje del escritor, 53.

¹¹⁵ Sánchez Escalonilla, *Estrategias del guion...*, 331.

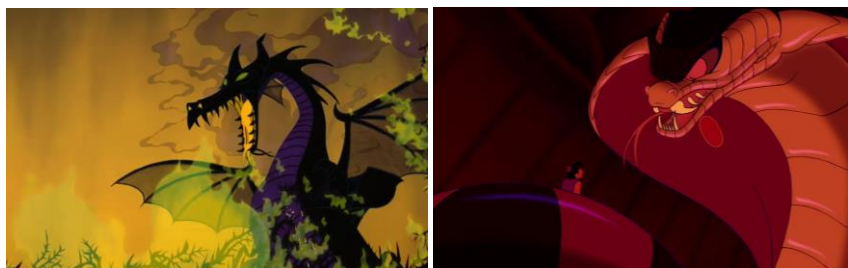
También puede ser una escena humorística o musical que aporte el alivio cómico tras la odisea. En esta etapa se analiza el cambio del personaje que puede tener un nuevo físico, nuevas ideas o un nuevo deseo. También analizamos el tipo de celebración dado que es una manera más de describir al personaje y su actitud ante el éxito.

“Habiendo sobrevivido a la muerte, vencido al dragón o matado al Minotauro, el héroe y la audiencia tienen motivos para el festejo. El héroe ahora toma posesión del tesoro más preciado, persiguiendo el cual ha llegado hasta aquí, obtiene finalmente su recompensa”.¹¹⁶

10. *El camino de regreso* suele ser el paso al tercer acto. Al igual que en 5. *La travesía del primer umbral*, la heroína sufre una situación que le impedirá volver atrás, un giro en los acontecimientos que lo cambia todo, esta vez de forma mucho más virulenta que en la quinta etapa. Suele suceder que el malvado vuelva a resurgir, que se produzca una persecución o una cuenta atrás. Tras el breve descanso de la recompensa, se sufre un nuevo revés que llevará al protagonista al límite de sus fuerzas. Es necesario analizar la actitud ante este revés de la fortuna para definir la evolución de la heroína, si ha conseguido aprender las reglas del nuevo mundo, si es activa en la persecución y busca la verdad o si, por el contrario, se mantiene pasiva mientras son el resto de personajes los que llevan a cabo la acción. Suele pasar en las películas dirigidas a un público infantil que la sombra o el miedo más profundo sea el oponente, un personaje con cualidades humanas pero que llegados a la crisis muestra su lado más animal, oscuro o demoníaco

“Se descubre entonces cómo el agresor, posea o no una caracterización humana, roza siempre lo monstruoso – es decir: lo inhumano -: sus actos, por estar limitados a un deseo que se inscribe tanto sólo en el eje de la carencia, poseen siempre un sentido rebajado, meramente pulsional. Los del Héroe, en cambio, participan de un deseo simbólicamente mediado: en ellos lo pulsional se ve sometido - lo articulado – por el dictado de la palabra del Destinador”.¹¹⁷

En las películas de la productora Disney se ve con claridad esta metamorfosis del malvado, muchas veces indicado con una transformación física y alusiones a Satanás.



Transformaciones de los oponentes de la productora Disney en seres malignos y monstruos. *La Bella Durmiente* (1959) y *Aladdín* (1992).

¹¹⁶ Vogler, *El viaje del escritor*, 54.

¹¹⁷ González Requena, *Clásico, manierista...*, 555.

Una vez en el tercer acto, todo se desarrolla con mayor rapidez y emoción. El clímax se presenta en la undécima etapa: *11. La resurrección*.

“En el corazón de cada historia radica un enfrentamiento con la muerte. Si el héroe no se enfrenta a una muerte cierta, entonces habrá una amenaza de muerte simbólica en la forma de un juego de apuestas fuertes, un asunto amoroso o una aventura en que el héroe podría vencer/vivir o salir derrotado/morir”.¹¹⁸

La heroína se encuentra en el peor escenario imaginable. Es entonces cuando pondrá a prueba sus conocimientos, su valor, y la fuerza de sus aliados. En este enfrentamiento con la muerte la actitud de la heroína y el tipo de elección ante el trance definirán a la protagonista. Otro elemento de suma importancia en esta etapa es la posición del personaje frente al rescate: ¿Cómo se representa el rescate? ¿Quién es el salvador? ¿Qué motivos aparecen en esta escena? Todas estas preguntas ayudarán a definir a las heroínas de Disney en nuestro análisis.

La muerte es un paso esencial en esta etapa. Ya sea física o moral, la heroína tiene que sufrir una muerte para poder renacer como mujer adulta. Propp desvela en su obra cómo en el cuento de hadas la muerte de la heroína puede ser real y necesaria para llegar a la madurez.

“En el cuento maravilloso, la muchacha que está en la casa con los paladines muere de improviso; luego, tras haber estado muerta durante algún tiempo, revive y se casa con el príncipe. Como vemos, la muerte temporal es una de las señales características y constantes del rito de la iniciación”.¹¹⁹

El personaje ha sobrevivido y ahora tiene que decidir cuál será el rumbo que tomará su vida. La duodécima etapa es *12.El retorno con el elixir*, aunque no necesariamente tiene que ser un retorno al mundo ordinario. Suele ocurrir que la heroína regresa a casa con el elixir que puede ser la verdad, una cura para su pueblo, un nuevo amor o el descubrimiento de una tierra nueva. Pero en otras ocasiones, la heroína emprende un nuevo camino hacia un reino nuevo o decide vivir para siempre en el mundo especial. En nuestros análisis encontramos estos tres tipos diferentes de finales. Lo importante es el cambio del personaje en el relato y su posesión del elixir. La historia por fin queda cerrada. Esta etapa es crucial para mostrar el arco del personaje, al recordar *1. El mundo ordinario*, resaltan los cambios que ha sufrido la protagonista para alcanzar sus objetivos.

4.2.1.2. Análisis contextual.

Una vez realizado el análisis textual anteriormente descrito se procede a un análisis contextual en el que estudiamos el entorno en el que se desarrolló el filme, su proceso de

¹¹⁸ Vogler, El viaje del escritor, 68.

¹¹⁹ Propp, Las raíces históricas...,183.

creación y la sociedad que se convirtió en creadora y espectadora de la película. Relacionando los resultados del análisis textual podremos observar las diferencias entre el personaje femenino ficticio y la mujer de la sociedad que lo engendró.

“A través de las producciones que el hombre realiza (ya sea con una finalidad práctica, comunicativa o estética), éste va dejando una serie de testimonios o huellas de sí mismo.”¹²⁰

El análisis textual nos proporciona un acercamiento a la visión que la sociedad tenía sobre el concepto de mujer, cómo debía comportarse o cómo deseaba la sociedad que lo hiciera. Las mismas películas analizadas sirven como ejemplo de la imagen que la sociedad occidental proyecta sobre la mujer y sus tareas en distintas épocas históricas.

Jim Korkis, experto en la productora Disney, asegura que las representaciones de la mujer en los filmes de la compañía eran un fiel retrato de la mujer de la época.

“La adorable Blancanieves, la primera Princesa de Disney, fue simplemente un reflejo de muchas de las mujeres serviles de la década de 1930, soñando con un apuesto príncipe que vendría a rescatarla para poder pasar el resto de su vida limpiando su casa, cocinando sus cenas, criando a sus hijos y ser eternamente bella vistiendo hermosos vestidos.”¹²¹

Sin embargo, antes de secundar a Korkis es necesario investigar la sociedad que produjo esta película – y las otras dos a analizar – para descubrir si la mujer espectadora era realmente el modelo de creación de los personajes de la pantalla o, por el contrario, eran las heroínas de estos filmes -creados en su mayoría por autores masculinos- las que se presentaban como ejemplo a seguir para la mujer de la realidad afílmica. Para ello no sólo se investigará el papel de la mujer en la época analizada, sino que también se observarán las películas de acción real que triunfaron en el momento – además de los personajes femeninos de anuncios publicitarios y revistas - para descubrir qué tipo de personajes femeninos se presentaban en estos filmes y qué semejanzas tienen con las heroínas de las películas animadas analizadas.

Otro apartado interesante del análisis contextual es el que hace referencia a la obra original en la que está basado el filme; la comparación entre el personaje y su referente concreto servirá para descubrir los cambios que sufrieron las heroínas analizadas en el proceso de adaptación al cine. Las tres películas escogidas están basadas en obras literarias europeas: *Blancanieves*, *La Sirenita* y *La Reina de las nieves*. En este punto de la investigación será la obra de Linda Seger, *El arte de la adaptación* (1993), y el trabajo de Cristina Manzano nuestras guías para el análisis.

Lo primero que tendremos en cuenta serán los elementos omitidos en el proceso de

¹²⁰ Falcón, «La representación de la mujer con poder...», 97.

¹²¹ Jim Korkis, «Evolution of the Disney Princesses», *Mouse Planet*, febrero de 2013, acceso el 15 de marzo de 2016, http://www.mouseplanet.com/10216/Evolution_of_the_Disney_Princesses, (traducción de la autora).

adaptación, un paso que suele darse siempre que se lleva una obra literaria a la gran pantalla, dado el tiempo limitado de una obra cinematográfica, especialmente si está dirigida a un público infantil.

“La condensación, por naturaleza requiere pérdida de material. Supone eliminar *subtramas*, combinar o reducir personajes, omitir varios de los temas desarrollados en una novela larga; y buscar, dentro del material, los tres actos de la estructura dramática.”¹²²

Los cambios son, pues, inevitables al pasar de un medio a otro, sin embargo la elección de las tramas y personajes que son eliminados de la historia original nos mostrará el tipo de heroína que se moldea para la película. Tanto la eliminación como el mantenimiento de ciertos símbolos marcan el carácter del relato cinematográfico. Habrá que descubrir estos símbolos y motivos que se repiten a lo largo de las distintas versiones de estas obras.

Según Cristina Manzano¹²³, los efectos de la adaptación de las obras clásicas podrían tipificarse en cuatro enfoques:

- Repercusión sobre los personajes.
- Repercusión sobre la historia.
- Repercusión sobre los mensajes.
- Repercusión sobre la percepción y el conocimiento del espectador.

Y son precisamente estos cuatro puntos de cambio los que se analizan en las tres películas estudiadas, centrándonos en el primero (por tratarse de un análisis de personajes). Por tanto, los elementos eliminados de la historia original, al igual que los añadidos en la adaptación, serán de suma importancia para estudiar al personaje y la repercusión de la adaptación en éste.

No hay duda de que las modificaciones que se realizan al adaptar una historia clásica sirven para ilustrar los cambios en las actitudes y creencias de las distintas épocas. Por ello esta etapa se revela de suma importancia para entender la construcción de las heroínas modernas.

“El historiador puede aprender mucho al examinar no sólo las historias que se han adaptado al cine, sino también cómo se representaron esas historias, lo que quedó en el relato, lo que se alteró, lo que se dejó de lado y los elementos nuevos que se agregaron. Para el folclorista Vladimir Propp, estas sucesivas variantes (como él las llamó) son cruciales para entender a la sociedad que se analiza, ya que el examen de las diferencias entre

¹²² Linda Seger, *El arte de la adaptación* (Madrid: Rialp, 2000), 31.

¹²³ Manzano, *La adaptación como metamorfosis*, 96.

estas variantes revela una gran cantidad de información acerca de los cambios internos y externos que la sociedad ha vivido.”¹²⁴

La última etapa del análisis contextual será el estudio de la adaptación de la heroína analizada al mundo del *merchandising*. Las modificaciones que la compañía Disney hace de las heroínas para que formen parte de las distintas franquicias son vitales para comprender la evolución del personaje fuera de la pantalla. Aunque el análisis profundo se realiza en el personaje como parte del filme, este apartado del análisis contextual ayudará a comprender la importancia de estas heroínas para el público infantil. Además, se observará cómo los personajes femeninos del cine de Disney pierden gran cantidad de sus atributos a causa de estas franquicias, que convierten a las heroínas en objetos de consumo.

4.2.1.3. Presentación del modelo de análisis.

4.2.1.3.1. Esquema del método de análisis.

A) ANÁLISIS TEXTUAL.

1- Mundo ordinario.

1.1. Imagen Inicial: metáfora, descripción de la trama, resumen de la vida del protagonista, descripción del tema o del ambiente...

1.2. Entrada en escena:

1.2.1. Atributos del personaje transmitidos en el discurso no verbal

1.2.2. Atributos del personaje pertenecientes al discurso verbal

1.3. Definición del personaje a través del entorno: colores, simbología, animales, comportamiento con el espacio.

1.4. Conflictos: externo, interno, relaciones.

1.5. Narrador: tipo de narrador – extradiegético – diegético (heterodiegético, homodiegético y autodiegético)

2- La llamada a la aventura.

2.1 Tipo de llamada: Tentación, heraldos del cambio, reconocimiento (el villano rastrea el lugar, el peligro está al acecho), la desorientación, la carencia o la necesidad.

2.2. Cambio de motivaciones y conflictos según la llamada.

¹²⁴ Davis, *Good Girls...*, 12 (traducción de la autora).

- 3- El rechazo de la llamada.
 - 3.1. Definición del personaje según su respuesta a la llamada
 - 3.2. Los guardianes del umbral: definición del personaje a través de la materialización de sus dudas y miedos.
- 4- El encuentro con el mentor.
 - 4.1. Conflicto entre el mentor y la heroína.
 - 4.2. Influencia del mentor.
- 5- La travesía del primer umbral.
 - 5.1 Definición del personaje a través del guardián del umbral
 - 5.2 Opciones que abandona el personaje al atravesar el umbral.
- 6- Las pruebas, los aliados, los enemigos.
 - 6.1 Contraste entre el mundo ordinario y el mundo especial
 - 6.2. Definición del personaje según los aliados y enemigos.
- 7- La aproximación a la caverna más oscura.
 - 7.1. El cambio de la trama.
 - 7.2. Los antecedentes y los obstáculos.
- 8- La odisea.
 - 8.1. Tipo de crisis del personaje.
 - 8.2. Actitud del personaje ante la odisea.
- 9- La recompensa.
 - 9.1. La celebración (unión de los amigos alrededor de una hoguera, escena de amor, apoderarse de la espada)
 - 9.2. Cambio del personaje: nuevas percepciones, nuevo físico, nuevo deseo, nueva actitud.
- 10- El camino de regreso.
- 11- La resurrección.

11.1. Tipo de enfrentamiento ante la muerte.

11.2. Tipo de elección: elección romántica, elección moral, sacrificio.

11.3. Definición del personaje ante el rescate.

12- Retorno con el elixir.

12.1 Resolución de conflictos: internos, externos, de relaciones.

12.2 Recompensa final.

12.3 Escena final. Arco del personaje:

12.4.1. Definición del personaje según su lugar y acción en la escena.

12.4.2. Contraste entre la primera y la última escena.

B) ANÁLISIS CONTEXTUAL

1. Comparación entre el personaje analizado y su referente concreto – en este caso, los cuentos recopilados por los Hermanos Grimm y las obras originales de Hans Christian Andersen-.
2. Relación entre el personaje y el mundo diegético del relato con elementos del imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno social de creación.
3. Contraste entre el personaje y su versión actual en la compañía Disney.

4.2.1.3.2. Análisis comparativo.

A partir de los resultados obtenidos en la fase de análisis individual de cada heroína, se podrá realizar un análisis comparativo de los personajes analizados con el fin de identificar e interpretar las características principales de éstos, al igual que sus diferencias. De tal forma podremos observar si existe una evolución en el personaje femenino del cine de animación de Disney desde el punto de vista de los estudios de género. Entendemos que la comparación según atributos y características es la más acertada para resaltar los posibles cambios entre las tres heroínas estudiadas. Siguiendo la tesis ya mencionada de Laia Falcón y el estudio *Gender Role and the Disney Princesses* utilizamos la categorización por atributos comenzando con el físico (caracterización y gestualidad) y siguiendo por las características psíquicas de los personajes analizados (desde su actitud pasiva o activa ante el peligro hasta su empatía hacia otros personajes). Siempre teniendo en cuenta los pasos del héroe que han seguido las heroínas para conocer el lugar de dichos atributos dentro del relato.

Los resultados de este análisis comparativo se reflejan en el capítulo nueve de esta investigación siguiendo siete puntos que hemos dado en ordenar así:

1. ATRIBUTOS EXTERNOS DE LOS PERSONAJES.

1.1.Características físicas y caracterización.

1.1.2. Juventud y belleza.

1.1.3. El cabello.

1.1.3. El atuendo

1.2.Gestualidad y posturas de los personajes.

1.2.1. Marcas gestuales de la comicidad del personaje.

1.2.2. Construcción de la sensualidad del personaje a través de la gestualidad y la postura.

1.2.3. Marcas no verbales de la vulnerabilidad del personaje.

1.2.4. Descripción del temperamento violento mediante el discurso no verbal.

1.2.5. Marcas gestuales de la juventud del personaje.

1.3.Atributos de las heroínas pertenecientes al discurso verbal.

1.3.1. Manifestaciones verbales de la madurez de las heroínas.

1.3.2. Incorporación del lenguaje propio de la época de creación del filme.

1.3.3. Marcas de la valoración del amor romántico.

1.3.4. Capacidad de persuasión del personaje a través del diálogo.

2. ATRIBUTOS INTERNOS DE LOS PERSONAJES.

2.1.Motivaciones.

2.2.Conflictos.

2.2.1. El conflicto básico.

2.2.2. La relación romántica.

2.2.3. Relación del personaje con otros personajes femeninos.

3. DEFINICIÓN DE LOS PERSONAJES A TRAVÉS DE ELEMENTOS AJENOS.

3.1.Descripción de las heroínas mediante el entorno.

3.1.1. La heroína dentro del espacio.

3.1.2. Los motivos.

3.2.Definición de las heroínas a través de otros personajes

4. DESCRIPCIÓN DE LOS PERSONAJES TRAS EL VIAJE DE LA HEROÍNA

4.1.Arco de transformación.

- 4.2.El rescate.
- 4.3.El encuentro amoroso.
- 5. LAS HEROÍNAS COMO PERSONAJES DEL FILME.
 - 5.1.Personajes como actantes.
 - 5.2.Personajes como personas.
 - 5.3.Personajes como rol.
- 6. LAS HEROÍNAS COMO ADAPTACIÓN LITERARIA.
 - 6.1.Elementos eliminados.
 - 6.2.Elementos añadidos.
- 7. REPRESENTACIÓN ACTUAL DE LAS HEROÍNAS EN EL UNIVERSO DISNEY.

Estos siete apartados servirán para comparar a las heroínas y sus atributos de una manera ordenada. Con este mismo fin, se dispone en este estudio una tabla de contenido con los distintos atributos comparados en este capítulo. De esta forma, se contabilizarán secuencias y atributos recopilados de los análisis individuales. Esta tabla, situada en los anexos del estudio, sirve de apoyo a nuestro análisis comparativo que es el núcleo de la tesis doctoral. Así, la parte cuantitativa recogida en la tabla ayuda a comprender las diferencias entre las heroínas, pero es el análisis cualitativo y secuencial el eje de nuestro estudio. De tal manera que no sólo importa la cantidad de veces que una heroína se muestra vulnerable, sino la situación de estas secuencias de vulnerabilidad dentro de la trama; porque para la construcción del personaje no es lo mismo ser vulnerable en el clímax que ser vulnerable en el mundo ordinario. Así este análisis comparativo intenta aunar el estudio secuencial de cada película con los datos cuantitativos recogidos durante la comparación.

4.3. Exposición de las herramientas de análisis.

4.3.1. Fase previa.

Para ambas partes del análisis (textual y contextual) se ha procedido a una recopilación de información documental.

En cada capítulo, antes de comenzar con la descripción del filme, se hará un repaso de las condiciones de producción de la película y las circunstancias que atravesaban los estudios Disney en el momento de su realización. Para poder adentrarnos en el análisis con mayor facilidad, es importante entender las razones económicas y sociales que movieron a los creadores a tomar ciertas decisiones artísticas y conocer los datos de la recepción de su estreno. En este punto del análisis se ha recurrido a distintas biografías sobre Walt Disney y Michael Eisner (directores de los estudios en los momentos de

creación de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) y *La sirenita* (1989)); sin embargo, para la tercera película analizada, la información bibliográfica sobre la productora y la biografía sobre Bob Iger son escasas, por lo que se ha recurrido a artículos periodísticos de distinta índole para aportar datos sobre la influencia económica y social de la película *Frozen* (2013).

De igual forma, para el análisis contextual se ha recopilado información sobre la época en la que se realizó cada filme, centrando el estudio en la situación de la mujer occidental en el periodo histórico afectado, al igual que las representaciones femeninas en los medios de comunicación de cada época. Como ya se ha dicho anteriormente, la mayor parte de esta información se ha basado en los estudios de Georges Duby sobre la mujer occidental a lo largo de la historia, pero también se ha recurrido a carteles publicitarios, spots y películas que formaron parte del imaginario colectivo de cada época.

Siguiendo con el análisis contextual, para la comparación del personaje estudiado con su referente literario concreto, se ha recurrido a las traducciones de los cuentos originales de los Hermanos Grimm y de Hans Christian Andersen, que se han encontrado en dos libros: *Cuentos de Niños y del hogar* (1985), con la traducción directa e íntegra de la séptima edición completa de *Kinder und Hausmärchen* de 1857; y *Cuentos de Andersen* (2013) editado por Noel Daniel, que cuenta con la traducción de la obra de 1837, *Den lille Havfrue*, y el cuento *Snedronningen* de 1844.

Pero por encima de todos los recursos utilizados en este estudio, las fuentes primarias más importantes para esta investigación son las tres películas mencionadas, que serán el objeto de estudio para realizar un análisis original de cada película. Se han utilizado para el análisis las tres películas en formato DVD, cuyas fichas técnicas se encuentran en los anexos de este estudio.

Por la dificultad de conseguir documentos originales de los archivos Disney¹²⁵ nos hemos visto forzados a utilizar otras fuentes secundarias como biografías de Walt Disney y los principales CEOs de la compañía además de otros estudios e investigaciones sobre las películas analizadas. Sobre el material documental compilado, hemos acusado la falta del guión original de cada filme; guiones que parecen inexistentes. Según una entrevista personal al experto en cine de animación Cruz Delgado Sánchez (Madrid, junio 2016), es poco probable que exista un guión oficial de *Blancanieves y los Siete enanitos* dado que se basaban en el *storyboard* como referencia para la película, por lo que sólo existen meras transcripciones a partir de la película terminada. Hemos topado con el mismo problema en la búsqueda del guión de *La Sirenita*, no así con la obra *Frozen*, de la que se ha obtenido el guión final escrito por la guionista y directora Jennifer Lee en Septiembre de 2013. En cualquier caso, por encima de todos los recursos utilizados en este estudio, las fuentes primarias más importantes para esta investigación son las tres películas mencionadas, que serán el objeto de estudio para realizar un análisis original de cada película. Además, son los filmes completos – no sus guiones ni sus *storyboards* – los que

¹²⁵ Los archivos Disney no están abiertos a investigadores externos de la compañía.

llegan al público infantil, por lo que resulta interesante el análisis de los personajes dentro del filme.

Con el fin de facilitar la lectura, se ha optado por traducir en el texto los diálogos de las tres películas analizadas al igual que otras citas de autores que aparecen en esta tesis con la traducción de la autora. Sin embargo, dada la importancia del guión como parte fundamental en la construcción de la heroína, se añaden a pie de página los diálogos originales de las películas que se mencionan en el estudio.

4.3.2. Fase descriptiva.

Después de ver el método de análisis que empleamos en este estudio, parece oportuno utilizar el *decoupage* como herramienta de análisis fílmico para facilitar la lectura del análisis de cada plano. Así pues, se realizará un análisis de cada plano del filme que ayude a describir al personaje analizado, a la vez que se muestra mediante la captura de fotogramas dichos planos. Al estudiarse los colores, los símbolos o la gestualidad del personaje, las imágenes de los fotogramas serán de gran ayuda para apoyar el análisis.

Dados las diferentes épocas de cada filme, las capturas de los fotogramas varían de tamaño según la película. Así, podremos ver como las imágenes procedentes de *Blancanieves y los siete enanitos*, que se muestran en el capítulo 6, tienen una proporción de 4:3 mientras que las imágenes que ilustran el análisis de *La sirenita* y *Frozen* utilizan el denominado aspecto panorámico 16:9 propio de las cintas en alta resolución (*HD*).

Además, en el capítulo nueve de este estudio se presentarán imágenes recortadas de algunos fotogramas de la película. Este tipo de recortes tiene como principal misión resaltar los motivos o detalles del fotograma que se mencionan en el texto.

5. CONSIDERACIONES PREVIAS AL ANÁLISIS

Antes de comenzar el análisis cinematográfico conviene adentrarse en la historia del cine de animación y los inicios de la compañía Disney, para comprender los artistas y técnicos que influyeron a los estudios Disney, además de las diferencias de éste sobre sus competidores. Si, como afirma Davis, “desde 1928, la animación en el resto de estudios se define y aprecia en relación con Disney”¹, habrá que estudiar cuáles fueron sus inicios y los pasos que siguieron para distinguirse del resto de estudios de animación.

Ya que las películas que se analizan en esta tesis son parte de una gran empresa, vemos necesario investigar la influencia que ésta ejerce en el público y la forma de representación de los personajes que aquí se estudian. Por tanto, se dedica este espacio a dos puntos concretos que ayudarán a dar las primeras pinceladas de una amplia panorámica en la que se encuadran los personajes analizados: 1) Historia de la animación, en la que se destacan los principios de la multinacional Disney, y 2) La compañía Disney en la actualidad, acercándonos a sus franquicias más relevantes para este estudio: Princesas Disney y Frozen.

5.1. Walter Elías Disney en los comienzos del cine de animación.

Walt Disney y su empresa son sinónimos de dibujos animados. Sin embargo, la animación comenzó mucho antes del nacimiento de Walter Elías Disney en Chicago. Este apartado de historia de la animación permitirá adentrarnos en la técnica y los comienzos de este método de hacer cine, a fin de entender mejor la obra de Walt Disney, su estudio y su legado. Esta distinción entre historia de la animación e historia de Walt Disney nos ayuda a situar las influencias y circunstancias históricas y técnicas de “el mago de Burbank” antes de estudiar sus primeros pasos en el cine de animación; por ello, aunque citemos obras de los estudios Disney, no será hasta el siguiente epígrafe cuando se expliquen con detalle.

Ya asoma, entre esta breve cronología, alguna idea del estudio Disney: su presentación como pioneros indiscutibles y la americanización de la sociedad a través de sus obras. Surgen, también, las primeras conclusiones sobre los personajes femeninos animados de principios del siglo XX.

5.1.1. Breve historia del origen del cine de animación.

Ya dijo Gubern que “El cine es un arte de nuestro tiempo”². A diferencia del resto de artes, conocemos con exactitud el momento de su creación, sus primeros autores y las obras que marcaron el camino a los filmes que se han convertido en clásicos de este arte.

¹ Davis, *Good girls...*, 33

² Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2016).

Gracias a esto, o más bien haciéndonos cargo de ello, es recomendable repasar los primeros años del cine de animación que comenzó antes de la llegada del cinematógrafo de los hermanos Lumière.

Fue en el siglo XVII cuando Athanasius Kircher, un jesuita alemán, estudioso y científico, fabricó el primer aparato destinado a proyectar dibujos en movimiento. La linterna mágica, creada en 1640, consistía en la unión de planchas de cristal dibujadas que, manipuladas de forma mecánica, dotaban de vida a los personajes. Los resultados eran sencillos pero creaban la ilusión de movimiento. El artilugio se fue perfeccionando hasta introducirse en la Sorbona para apoyar las clases de manera visual. El aparato de Kircher se convirtió en el precursor del proyector de diapositivas, aunque también fue un medio para las primeras proyecciones artísticas de imágenes como la *Fantasmagorie* de Étienne Gaspard Robert de Lieja en 1794. La *Fantasmagorie* se convirtió en un espectáculo de terror famoso en Francia; Gaspard Robert, más tarde llamado Robertson, utilizó el aparato de Kircher y modificó algunos elementos (añadiendo ruedas a la maquinaria y proyecciones en humo) para conseguir el efecto de misterio que tanto atraía al público.

En 1825, el médico inglés John Ayrton Paris inventó el Traumatropo, con el fin de demostrar la persistencia de la visión³, también conocida como persistencia retiniana. El artilugio reproducía el movimiento por medio de dos imágenes colocadas en un disco que se hacía girar con un cordel; un disco de cartón con un pájaro en un lado y una jaula en el otro, al girar, producía la ilusión de que el pájaro estaba dentro de la jaula.

El siguiente paso en la historia de la animación lo dio el belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau. Entre 1829 y 1832 inventó el fenaquistiscopio, una placa circular con varias viñetas dibujadas alrededor de un orificio. El círculo se hacía girar y frente a un espejo, o a través de las mirillas de otro disco colocado paralelamente, se veía el dibujo en movimiento. El mismo Plateau perfeccionó su invento al estimar que eran necesarios 16 dibujos para crear una sensación de movimiento más real⁴, esta regla de los 16 fotogramas por segundo fue aplicada por los primeros cineastas, al igual que la profundidad de campo utilizada por el belga en sus representaciones animadas⁵. Plateau estaba asentando, sin saberlo, los principios del cine. En 1834, el inglés William George Horner inventó el zootropo, basado también en la persistencia retiniana. Muy similar al fenaquistiscopio de Plateau, pero con forma de tambor, el zootropo consiguió ser un juguete muy popular en las clases altas de la época victoriana.

³ Peter Mark Roget había llegado a la conclusión de que todo movimiento se podía descomponer en una serie de imágenes fijas, descubriendo el principio de persistencia de visión. Este fenómeno óptico, por el cual la imagen estática queda fijada en la retina durante cierto tiempo, fue demostrado con el Traumatropo de Ayrton

⁴ Geroges Sadoul: *Historia del cine mundial desde sus orígenes* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004), 5.

⁵ Algunos de los dibujos de Plateau se movían hacia adelante y hacia atrás, mientras que sus antecesores se habían limitado a deformar y hacer girar a sus personajes. Esta técnica la perfeccionó Reynaud en 1877.

El praxinoscopio, patentado por Émile Reynaud en 1877, era un juego de espejos que reflejaba el zootropo de manera que varias personas pudieran ver las mismas imágenes a la vez. Reynaud estrenó, utilizando su propio invento, el Teatro Óptico en 1888. Este pionero de la animación presentaba sus dibujos con música sincronizada y efectos sonoros. Además, descubrió que perforando la película conseguía un mecanismo de arrastre para las imágenes, por lo que diseñó la película cinematográfica que se utilizaría a lo largo del siglo XX. Durante diez años proyectó en el museo Grévin de París las primeras representaciones públicas de dibujos animados⁶. Su primer “teatro en movimiento” fue una obra titulada *Le clown et ses chiens*, que repetía un tema zootrópico de Plateau; sin embargo, Reynaud cambió el movimiento repetitivo y cíclico del personaje por una evolución más compleja. Fue el primero en añadir un argumento a la animación, convirtiendo lo que antes era un juguete en una historia visual por lo que puede considerarse un pionero distinguido en la historia de la animación; sin embargo, su influencia sobre sus sucesores es cuestionable, dado que el propio Reynaud eliminó gran parte de su creación y ha sido descubierto recientemente, por lo que no parece haber inspirado a los animadores que lo siguieron⁷. Sus películas de diez y quince minutos (*Pobre Pierrot* y *Un bon bock*) combinan técnicas del dibujo animado moderno como los calcos y los circuitos cerrados. En la obra *Pobre Pierrot* (1892) aparece el primer personaje femenino animado, Colombina. Este personaje, como el resto de los protagonistas de la historia (Pierrot y Arlequín), proviene de la comedia italiana; en el teatro, Colombina es una mujer rápida, ingeniosa y bella, que disipa a los pretendientes de su ama y, en ocasiones, se enamora de Arlequín. En el filme de Reynaud, Colombina es el objeto de deseo de Pierrot y de Arlequín, ambos se disputan el amor de la dama, que se presenta como dueña y señora del castillo (una especie de princesa primitiva). Aparece al principio de la historia para dejarse cortejar por ambos, después desaparece hasta el final del filme cuando deja pasar a Arlequín a su casa.

El filme *Autour d’une cabine* (1895) es la obra más compleja de Reynaud; consiste en una serie de escenas teatrales, el origen de los *sketches* animados actuales. En esta obra aparecen características propias de la animación actual: un argumento cerrado, personajes tipificados, color y música sincronizada. Georges Sadoul sitúa a los personajes de *Autour d’une cabine* como verdaderas joyas de la historia del cine:

“Reynaud supo además, conseguir lo que muchos de sus sucesores no pudieron realizar. Creó personajes dibujados que son hombres, no caricaturas ni figurines impersonales. Ve a sus criaturas con ironía y humor, sin deformarlas excesivamente. Su parisiense o su *copurchic* son humanos. Están lejos de la amable monstruosidad de Mickey o Donald, como de la insulsez de Blancanieves o de su Príncipe, para tomar nuestros puntos de comparación en Disney.”⁸

⁶ Sadoul, Historia del cine..., 8.

⁷ Davis, *Good Girls...*, 37.

⁸ Sadoul, Historia del cine..., 12.

Tomando como base los anteriores inventos, Thomas Alva Edison creó el quinetoscopio en 1889, una caja por la cual una serie de fotografías se deslizaban a una velocidad de 46 imágenes por segundo. El espectador podía ver el espectáculo a través de una mirilla. En 1894, Edison presentó la patente indicando que las fotografías debían de tener un ancho de 35 milímetros; después de esto, se abrió en Nueva York la primera sala de los quinetoscopios, que funcionaban al insertar una moneda. Edison se negó a proyectar las películas en público por miedo a perder dinero. A pesar del éxito de su invento, Edison no estaba satisfecho y deseaba conseguir un efecto completamente audiovisual: “Mi plan era sincronizar la cámara y el fonógrafo para poder grabar los sonidos junto con las imágenes y reproducir ambos en armonía”⁹ rememoró en 1925. Con esta finalidad, Edison añadió auriculares a los quinetoscopios para sincronizar por correa las imágenes con un fonógrafo, así nació el Kinetógrafo. Pero la mala calidad de las imágenes y la poca preparación de los operadores llevaron el nuevo invento a la impopularidad.

Por aquel entonces, dos hermanos franceses, Louis y August Lumière, que habían estado trabajando con el kinetoscopio de Edison, desarrollaron el cinematógrafo en 1895. Este aparato servía para grabar y proyectar películas de 35 milímetros a unos 16 fotogramas por segundo -como Plateau indicó 60 años antes-. Con la unión de la película de Eastman, la perforación de la película de Reynaud y el sentido del negocio de Edison, los hermanos Lumière inventaron el cine tal y como hoy lo conocemos. Varios autores como Jaques Aumont definen a Louis Lumière como el creador del cine:

“Es el primero en haber comprendido que la producción de imágenes animadas sólo tenía interés y relación con un público, con una sala, con una proyección, con un dispositivo como se dice ahora. Y es por ello, pues verdaderamente el inventor del cine y no de una cinematografía cualquiera.”¹⁰

Poco después, Georges Méliès, un hombre adinerado de unos treinta y cinco años, dejó su trabajo en el teatro para dedicarse a este nuevo invento. En 1897, Méliès construyó un estudio en su propiedad de Montreuil, a las afueras de París. Aunque no se dedicó a la animación propiamente dicha, sus creaciones muestran técnicas que servirán en el futuro a los animadores: maquetas, trucajes, un humor atrayente e historias fantásticas. En 1899 Méliès puso en escena la primera Cenicienta del cine. *Cendrillon* ya había sido representada en el teatro, y muchos de los actores y escenarios se recuperaron para el filme. Méliès utilizó sus trucos para convertir la calabaza en carruaje y transformar los ratones en apuestos caballeros. Aunque no se trata de cine de animación, la obra de Méliès fue muy importante para esta industria, influyendo tanto por su temática como por su estilo.

Siguiendo la técnica del trucaje de Méliès, Edison produjo *The enchanted Drawing* (1900) con el caricaturista James Stuart Blackton. Se aprecia en esta obra el estilo y el

⁹ Jennifer Ouellette, *Cuerpos negros y gatos cuánticos* (Madrid: Grupo Norma, 2008), 193.

¹⁰ Jaques Aumont, *El ojo interminable* (Barcelona: Paidós, 1989), 14.

humor propios de los filmes animados posteriores. El mismo Blackton, en 1906 rodó la primera película en la que los dibujos se mueven fotograma a fotograma: *Humorous phases of funny faces*.

Otro gran precursor de los dibujos animados fue el español Segundo de Chomón. En su estudio de Barcelona rodó *El hotel eléctrico*, en el que utilizó el sistema de paso de manivela, que se ha empleado en animación hasta el día de hoy conocido como *Stop-motion*. Algunos sitúan la fecha del filme de Chomón en 1908, por lo que *The haunted house* (1907) de Blackton sería la primera en utilizar esta técnica; sin embargo, aunque la historia americana asegura que fue Blackton el primero en utilizar el *Stop Motion*, según muchos investigadores parece que fue el Aragonés - conocedor del cine y con una amplia filmografía como director para Pathé- quien usó este sistema por primera vez.¹¹ Sea como fuere, la técnica se asentó enseguida en el cine de animación; el paso de manivela conseguía crear la ilusión de que los objetos se movían, animando fotograma a fotograma: en el filme de Chomón, por ejemplo, un cepillo de pelo se mueve por arte de magia para peinar a una mujer. Este método será utilizado por los animadores posteriores como Jiri Trnka y sus marionetas animadas, llegando a su culmen a finales de la década de 1980 con *Wallace y Gromit*, la serie inglesa de Nick Park que llevó el Stop Motion a la categoría de arte con sus muñecos de plastilina; también en esa década, Tim Burton estrenó el cortometraje animado *Vincent* (1982), utilizando la técnica creada por Chomón a principios de siglo.

En 1908 el francés Emile Cohl estrenó *Fantasmagorie*, un filme de transformaciones en el que los personajes se convertían en animales y viceversa. El cortometraje de un minuto y cincuenta y siete segundos presenta al primer personaje seriado de dibujos animados, *Fantoche*, que aparecerá en varios filmes después de este. Aunque el *Pierrot* de Reynaud fue el primer personaje animado, el dibujo de Emile Cohl sería el primero en aparecer de forma seriada, el origen de dibujos como Felix el gato y Mickey Mouse.

Siguiendo el estilo seriado de Cohl, el dibujante estadounidense Winsor McKay, famoso por sus *Chalk Talkers*¹² y los cómics de *El pequeño Nemo* dio vida a su personaje estrella en 1911, al parecer, tentado por una apuesta (sus amigos lo retaron a animar a uno de sus personajes). El 12 de Abril de 1911 en el Colonia Theatre de Nueva York se estrenó el primer cortometraje de animación tal y como se conoce en la actualidad. Con la invitación que McCay hace al espectador (“Watch me move”) comienza el filme. En *El pequeño Nemo* se presentan los personajes arquetípicos de los dibujos animados: el príncipe, el payaso, el primitivo (o el tonto), el dragón y la princesa.¹³ Los personajes se animan con los trucos básicos que McCay había aprendido de sus predecesores; se transforman como los personajes de Emile Cohl y se encogen y estiran al igual que los dibujos de los Fenaquistiscopios. En la obra de McKay se presenta a la primera princesa

¹¹ Pedro Eugenio Delgado, *El cine de animación* (Madrid: JC Clementine, 2000), 19.

¹² El *Chalk Talk* era un espectáculo de vodevil en el cual un dibujante hacía caricaturas de los espectadores lo más rápido posible, o hacía diversas modificaciones cómicas basándose en un primer dibujo.

¹³ Greg Hilty y Alona Pardo, ed., *Watch me move (Barbican Art Gallery)* (Londres: Merrel Publishers Limited y Barbican Art Gallery, 2011), 10.

del cine de animación, la princesa Camila. Su aparición es profética: el mismo héroe, Nemo, dibuja a su pareja, hermosa, maquillada y creada por el hombre.

La animación de *Little Nemo* fue un éxito y McCay comenzó a compaginar su trabajo como caricaturista con el de animador. “La parte de mi vida de la cual estoy más orgulloso, la constituye el haber sido uno de los primeros hombres del mundo que hizo dibujos animados”¹⁴, dijo McCay recordando su trabajo. Un año después realizó una pequeña obra animada sobre un mosquito. *How a Mosquito Operates* (1912) es un cortometraje que muestra las peripecias de un insecto y sus intentos por picar a un hombre. Con un mosquito con personalidad, unos movimientos más fluidos y un humor que se acerca a los cortos animados de décadas posteriores, McCay trajo con su obra una verdadera evolución en el cine de animación. Sin embargo la obra de McCay no fue bien acogida, muchos criticaron que había utilizado mosquitos reales para el movimiento de su protagonista (hecho que parece inverosímil dado que el mosquito de McCay lleva sombrero y maletín). Estas críticas llevaron al autor a crear un personaje del que nadie dudara. *Gertie el dinosaurio* se estrenó en 1914 con un gran éxito y estableció los cánones de los dibujos animados de la época. El dibujo del dinosaurio, como el mosquito del cortometraje anterior, tenía claros sentimientos humanos, además de una suavidad en las líneas y en los rasgos que se vieron más tarde en animales antropomorfos como Mickey Mouse o El Pato Lucas.

“En esta obra animada, McCay se introducía por detrás de la pantalla escondiéndose, en un movimiento sincronizado con la película y en continuidad, lo veíamos aparecer entrando en cuadro, dentro del dibujo animado. De esta manera incorporaba la imagen real a los dibujos.”¹⁵

Eran años de avances técnicos y revoluciones que trajeron las bases de la animación moderna. En 1915, el norteamericano Earl Hurd inventa el acetato, una hoja transparente donde se dibujaban los personajes, dejando el fondo libre, de esta forma se superponían sobre un fondo fijo y no se tenía que animar la base constantemente. Este invento ayudó a crear dibujos animados en masa y la industria de la época despegó rápidamente. *Bobby Bumps construye un granero* (1916) es una muestra del invento de Hurd. En estos mismos años, el productor Barré utilizó por primera vez la barra de pivotes (con papeles previamente taladrados y sujetos al artilugio para que los dibujos tuvieran registros fijos). Estos adelantos, junto con el rotoscopio de Fleischer¹⁶, ayudaron a acelerar el proceso de producción y a crear una industria alrededor de los dibujos animados.

La incipiente industria de la animación bebía de los cuentos clásicos, los cómics y las ilustraciones de los periódicos para la creación de personajes. Cohl animó al personaje *Bebé* de una tira cómica de Mcmanus, y McCay utilizaba sus comics como inspiración

¹⁴ Delgado, *El cine...*, 21.

¹⁵ *Ibíd.*, 22.

¹⁶ Max Fleischer patentó el rotoscopio en 1917, una técnica para captar fotogramas de imagen real como referencia para los dibujos animados.

para sus cortometrajes; pero la primera serie animada con éxito fue *Mutt and Jeff*, de Bud Fisher, que duró siete años. En los filmes de Fisher, aparece también un personaje femenino, la mujer de Mutt, que carece de nombre propio y es la antagonista en la mayoría de los episodios en los que aparece, es la que impide divertirse a la pareja de amigos. *Mutt y Jeff* fue la primera pareja cómica de dibujos animados, los personajes tenían una extraña relación de amor-odio que podía llevar el *Sketch* a un amistoso abrazo o a una pelea entre los dos. Este dúo es predecesor de parejas tan extrañas y famosas como *Tom y Jerry*, *Mickey y Donald* o *Bugs Bunny* y *Elmer*. *Mutt y Jeff* tuvo un gran éxito hasta que el Gato Félix eclipsó la serie.

En 1916 se animó a *Krazy Kat*, un gato que había triunfado en las cabeceras de *Hearst* y del *New York Journal*. El filme de *Krazy Kat* fue todo un éxito y se realizaron varios cortometrajes de unos tres minutos sobre este divertido felino. John King, un ejecutivo de la Paramount que quiso tener su propio *Krazy Kat*, contrató a dos dibujantes, Pat Sullivan y Otto Messmer para que realizaran una película protagonizada por un personaje de Sullivan, el gato Félix. En 1918 se estrenó el primer cortometraje de Félix: *Feline Follies*.

Dado el éxito de la serie, La Paramount creó su propio estudio de animación, Fleischer Studio¹⁷, en el que Félix sería el total protagonista durante la década de 1920. Pat Sullivan fue, además, el primer dibujante que consiguió hacer una estrella de su producto, firmando contratos de *merchandising*: se fabricaron juguetes, peluches y otros objetos con la forma del gato¹⁸. A lo largo de estos años, todos los estudios de animación copiaban a Félix en sus dibujos. El mismo Walt Disney, añadió a su serie *Alice Comedies* al gato Juluis, muy parecidos al de Sullivan, y también utilizó los recursos gatunos, como el uso de una línea punteada para mostrar la dirección de la mirada de un personaje.

Pero la productora de los Fleischer tenía más ingresos, además de *Félix el gato*. Su serie *Fuera del tintero* que comenzó en 1920, era una verdadera muestra de originalidad, técnica y sentido del humor; mezclaron fotografía y dibujo de tal manera que el Payaso Koko – protagonista de la serie - salía de la tinta y deambulaba por la habitación mientras los hermanos Fleischer intentaban frenar sus travesuras. Al final de cada capítulo, el payaso siempre era llevado de vuelta al tintero. Koko tenía una personalidad cabezota y destructora pero con un encanto bobalicón que anunciaba el carácter del Pato Donald¹⁹. En esta serie, los hermanos Fleischer mostraron una vez más sus avances técnicos al crear el efecto 3D. Utilizaban escenarios tridimensionales que iban girando en cada fotograma, situaban los dibujos delante del escenario en una placa de cristal para simular el efecto 3D.

Walter Lantz (que más tarde crearía al famoso *Pájaro loco*), también utilizó la técnica de los Fleischer con su personaje Dinky Doodle. Los Dibujos de Lantz vivían aventuras

¹⁷ El estudio de animación de la Paramount fue fundado por Max y Dave Fleischer en 1919. Los hermanos Fleischer fueron los creadores de Betty Boop, Koko el payaso y Popeye el marino.

¹⁸ Giannalberto Bendazzi, «La animación» en *Historia mundial del cine (I)*, dir. Por Gian Piero Brunetta, (Madrid: AKAL, 2011), 704.

¹⁹ Sadoul, *Historia del cine...*, 455.

en el mundo animado y en el mundo real, conviviendo con el mismo dibujante. Por ejemplo, en el filme *El gigante asesino* (1924), Lantz salva a Dinky Doodle golpeando al antagonista del cortometraje. Con el paso del tiempo, Lantz dejó de aparecer en sus cortometrajes, olvidó a Dinky Doodle y comenzó a dibujar animales antropomorfos, que era lo que el público demandaba.

Por aquel entonces, Félix el gato era la estrella de los dibujos animados, pero su éxito se vio truncado en 1928 con *Steamboat Willie* de Disney, el cortometraje que hizo famoso a Mickey Mouse. Tras esta caída, los Estudios Fleischer decidieron poner toda su atención en Popeye el marino, cuyos dibujos se convirtieron en los cortometrajes más populares de los Estados Unidos, llegando a eclipsar al propio Mickey Mouse durante la década de 1930. Con Popeye nació también Olivia, su compañera de aventuras y su objeto de deseo. El personaje de Olivia tiene siempre el mismo rol en los esquemas repetitivos y exitosos de la serie: ella es el objeto de deseo de Popeye, suele ser raptada por el malvado Brutus al principio del capítulo, y rescatada por Popeye al final de éste. El protagonista hará lo que sea por salvar a Olivia, aunque esto conlleve hacer sufrir al personaje femenino (ahogarla y abofetearla en alguna ocasión). Este maltrato a Olivia llega a su culmen en 1945 con el corto *Tops in the big top*, en el que Brutus y Popeye se pegan el uno al otro para conseguir a Olivia, pero también abofetean a la chica, estampan a Olivia contra el suelo y la golpean de distintas maneras. El personaje femenino se limita a chillar y mover los brazos de manera histriónica hasta que es rescatada por Popeye. Ante este repetitivo esquema, aparecen algunas excepciones con capítulos como *Olive Oyl for president* (1948), en el que Olivia muestra ideas creativas para mejorar el transporte público y ayudar a las familias numerosas. Sin embargo, en este cortometraje –inspirado en el filme de Betty Boop, *Betty for president* (1932) – también se ridiculiza a Olivia, cuando se pregunta por qué no hay ninguna mujer candidata política, Popeye responde “porque están muy ocupadas corriendo tras un marido”. Además, algunas ideas de Olivia, como las de Betty Boop en el filme que le precede, son estereotipos ligados a las convenciones clásicas femeninas como decorar con lazos el Capitolio.

Betty Boop llegó a los estudios Fleischer en 1933. En el cortometraje *Dizzy Dishes* se presentó a Betty Boop, el primer personaje femenino protagonista en la animación. Era la primera vez que un personaje femenino no estaba atado a un personaje masculino, al menos no a uno en particular, Betty Boop vivía sus propias aventuras y la trama estaba escrita a su alrededor. Al tratarse de cortometrajes musicales, Boop cantaba en todos los filmes con una voz característica que “representaba fragilidad y cierta ingenuidad infantil e indefensión”²⁰. Efectivamente, el personaje no era enteramente fuerte, a pesar de ser la protagonista, Betty Boop suele necesitar ayuda masculina en más de una ocasión; esto se debe indudablemente a la época de creación de los filmes y a su constante inspiración en los cuentos de hadas populares. Boop llegó a ser protagonista de la primera Cenicienta a todo color. El corto *Pobre Cenicienta* (1934) representa todos los aspectos de Boop, su fragilidad, su bondad, su ritmo y, por supuesto su sensualidad. Cuando el hada madrina aparece para darle un vestido más bonito, no duda en acortarle el vestido hasta que aparece

²⁰ Delgado, El cine de animación, 64.

en ropa interior, y añadirle su liga característica en el muslo izquierdo. La sensualidad de la caricatura era un anticipo de las *pin-up girls* de la década de 1940.

El mismo año en el que una mujer protagonista llega a los dibujos animados, los estudios Fleischer ascienden a Lillian Friedman al departamento de animación, convirtiéndose en la primera animadora americana. Entre 1934 y 1937 Friedman trabajó animando distintos cortometrajes de Betty Boop, pero su condición de mujer sólo le permitió ver su nombre en los créditos de 6 películas y cobrar menos de la mitad que sus compañeros por el mismo trabajo (Lillian Friedman ganaba \$40 a la semana mientras que el resto de animadores de los estudios Fleischer cobraban \$125 semanales²¹).

En Europa, la alemana Lotte Reiniger produjo en 1926 el primer largometraje animado que se conserva, *Las aventuras del príncipe Achmed*. Reiniger trabajó con Paul Wegener realizando los subtítulos de la película *El flautista de Hamelín* (1918). Un año después realizó su primer cortometraje de animación. Los filmes de Lotte Reiniger son cortometrajes de siluetas animadas, grabadas con una cámara multiplano ideada por la propia Reiniger, de tal manera que las siluetas se situaban en distintas alturas para crear la sensación de profundidad. Las sombras de la alemana fueron también protagonistas de óperas como *Carmen* y *La flauta mágica*. Reiniger había descubierto la importancia de la música en los dibujos animados, pero no se limitó a contar la ópera con siluetas, sino a interpretar la música, creando una narración nueva. Tomaba los relatos de las óperas y de los cuentos clásicos, pero hacía más dinámica la historia.

“La mayoría de las veces he modificado totalmente las historias a mi gusto. Por ejemplo, siempre pensé que en *Carmen*, el protagonista debía ser el toro, y así lo hice. Al fin y al cabo, tenía que haber comicidad.”²²

Reiniger fue, además, una de las primeras cineastas en utilizar el *Storyboard*. En la creación de *Las aventuras del príncipe Achmed* (1927), debido al alto presupuesto que suponía realizar tantas siluetas para un largometraje, la animadora y su equipo comenzaron a dibujar previamente las escenas, “eran bocetos para saber qué aspecto tendrían las imágenes y para distribuir la escena”²³. Las producciones de Lotte Reiniger fueron de las primeras animaciones pensadas para la educación. Louis Hagen, un banquero berlinés, se dio cuenta de que la animación era una forma de entretener a los niños y que podía ser también una herramienta para su aprendizaje. Contrató a Reiniger y su equipo para realizar el largometraje y otros cortos de carácter educativo.

Y mientras los dibujos de Paramount se hundían, otro estudio de animación consiguió hacer la competencia a Disney desde 1930 hasta finales de la década de 1950. La Warner Brothers- affiliated Cartoons nació en 1930 con Hugh Harman, Rudolph Ising y Leon Schlesinger. Ising y Harman habían realizado la serie *Alice Comedies* con Walt Disney,

²¹ Jeff Lendburg, *Who's Who in animated Cartoons* (Nueva York: Applause Theatre and Cinema Books, 2006), 96.

²² Lotte Reiniger en Rita Sonllea, *Lotte Reiniger* (Madrid: Dicrefilm, 1987), 43.

²³ *Ibíd.*, 40.

y siguieron ese estilo para crear a los Looney Tunes, un conjunto de personajes descarados que protagonizaban distintos cortos humorísticos al estilo de las *Silly Symphonies* y con un nombre muy similar, *Merry Melodies*. El primer cortometraje de la serie fue *Sinkin in the bathtub* (1930) en el que se presentó a Bosco, el primer Looney Tune, y consiguió que Ising y Harman tuvieran un encargo de once cortometrajes más.

En 1934 Fritz Freleng se convirtió en el director de *Merrie Melodies* y dedicó su trabajo a conseguir una personalidad propia para cada looney tune, alejándose cada vez más del estilo Disney. Freleng realizaba los cortometrajes a un precio más razonable, por lo que Ising y Harman fueron despedidos del estudio. En 1935 Tex Avery firmó un contrato con Warner Brothers y creó a Porky, un personaje clave para la serie. A partir de ese momento, comienzan a aparecer los personajes más famosos del estudio, cada uno con carácter y temperamento propios, el Pato Lucas hace su aparición en 1937 con el cortometraje *Porky's Duck Hunt*. En 1938, Elmer Fudd y Avery empezaron a trabajar más a fondo en la identidad de los personajes, sus voces y sus movimientos para dotarles de un estilo propio, y un carácter divertido y gamberro que antes no se había visto. Los Looney Tunes se alejaron de la fábulas con moraleja de otras productoras para ofrecer entretenimiento y diversión; un precedente para las aventuras, golpes y persecuciones de los posteriores filmes de Hanna Barbera. Así, Warner Bros creó personajes memorables para la marca, como Mickey lo era para Disney.

5.1.2. Walt Disney de 1901 a 1937.

No es fácil hacer una descripción precisa de Walter Elías Disney ya que los retazos de su vida que los estudios presentan al público han sido estudiados al detalle, y el mito ha superado a la persona real, hasta el punto de confundir realidad y ficción.

“Disney como persona pública, creada en entrevistas, historias de portada y otras oportunidades de publicidad estaba construida con sumo cuidado. Siempre tenía presente que su compañía llevaba su nombre y que él era la persona más importante para la imagen de la empresa, Disney trataba de ser visible y accesible para todos sus trabajadores, así como para los medios.”²⁴

Al contrario, otros estudios y artículos (Watts, 1997; Wasko, 2012) parecen buscar los secretos mejor guardados de Walt Disney, insistiendo en su falta de ética laboral, sus relaciones con el FBI y la gran polémica originada en 1947 cuando Walt Disney denunció a varios de sus antiguos empleados en el Comité de Actividades Antiamericanas. Así, entre tantos trabajos que se contradicen en la descripción de un mismo nombre, repetimos las palabras de Alfredo Arias:

“Resulta que hay, así, muchos Disneys, como hay muchos estilos en los largometrajes que produjo. Hay un Disney elitista y hay un

²⁴ Kathy Merlock, ed. *Disney conversations*. (Mississippi: University Press of Mississippi, 2006), 10 (traducción de la autora).

Disney mayoritario, muchas veces en certera síntesis, y otras con peor resultado en la mezcla. Hay un Disney esforzado en quijotadas como introducir en la música clásica a la masa que llenó las salas con *Blancanieves*, pero que le da la espalda en *Fantasia* (hasta que, pasados los años, se convierte en película de culto), como hay un Disney del Pato Donald. Hay un Disney en la cuerda floja, lastrado por las deudas de la inversión en proyectos de extrema exigencia artística, y un Disney que se hace de oro con un parque de atracciones; hay un Disney colaborador con la Caza de Brujas anticomunista, como hay un Disney de cine de pedagogía y propaganda antifascista durante la II Guerra Mundial. En cierta ocasión, en el cenit de su éxito, este caballero de aspecto trajeado y cordial reflexionó que él ya no era Disney, aunque lo hubiera sido alguna vez, dando a entender que su apellido había trascendido a otro ámbito, a una forma de retratar o catalizar sueños y expectativas del espectador medio.”²⁵

Este apartado pretende acercar al lector a la persona de Walt Disney para comprender mejor sus producciones y la impronta que su marca personal ha dejado en todos los productos de la marca Disney, entre los que encontramos a las princesas de los filmes animados que aquí se estudian. Las princesas habían llegado con los primeros cortometrajes animados, y los personajes femeninos eran los acompañantes de los héroes, que se habían ido perfeccionando con el tiempo. Desde La princesa Camila en *Little Nemo* hasta Minnie Mouse en las *Silly Symphonies*, los personajes femeninos animados eran el objeto de deseo del héroe (Con la excepción de Betty Boop que era protagonista de sus historias). Pero en 1937 llegó la princesa por excelencia, además de la primera mujer antagonista de la animación con el filme *Blancanieves y los siete Enanitos*, con el que comenzará el análisis de este estudio. Las princesas no eran una novedad, tampoco lo era el acetato, la profundidad de campo, la música como herramienta para la narración ni los cuentos clásicos adaptados; pero Walt Disney consiguió aunar todas esas técnicas y estilos narrativos en su obra, posicionándose como el referente del resto de estudios de cine de animación²⁶.

Walter Elías Disney nació en Chicago, Illinois, el 5 de Diciembre de 1901, en una familia humilde. Pero él nunca recordaría Chicago como su ciudad natal, su infancia transcurrió en una granja de Missouri donde su padre intentó dedicarse a la agricultura sin excesivo éxito. Walter E. Disney recordaría esos años con especial cariño, los primeros recuerdos de su vida fueron en este ambiente rural, donde hizo su primer dibujo, Rupert the Horse, un retrato de un caballo a cambio de cinco centavos: “Aquellos fueron los años más felices de mi vida, y quizá por esos años suelo centrarme en los dibujos de animales.”²⁷ Estos años en Marcelline, Missouri, fueron vitales para Disney. El carácter

²⁵ Alfredo Arias, «Disney, tenemos un problema», *Revista Latente*, nº 5 (2007), 206.

²⁶ Davis, *Good Girls...*, 33.

²⁷ Walt Disney en Merlock, *Disney conversations*, 11 (traducción de la autora).

sencillo de sus personajes animados, el recuerdo de la infancia idealizando la vida americana en la granja y la belleza de los animales serían una constante en su obra.

“Walt Disney recordaría siempre Marceline, Misouri. Lo recordaría más vívidamente que cualquier otra cosa en su infancia, tal vez más vívidamente que cualquier otro lugar en toda su vida. “Marceline era la parte más importante de la vida de Walt”, diría más tarde su esposa. “No volvió allí hasta pasados muchos años. Vivió en Chicago y Kansas City mucho más tiempo, pero había algo de aquella granja que era muy importante para él.”²⁸

Los diseños de la Pastoral de *Fantasía* (1940), o las ambientaciones de sus películas de acción real como *Polyanna* (1960) hacen referencia a esa granja de Missouri exaltada por Walt Disney. Estas alusiones a la naturaleza se verán también en las películas analizadas en este estudio, en las que los animales son parte vital para la construcción de las heroínas.

En 1910 Elías Disney enfermó y tuvo que abandonar su sueño de ser granjero. La familia se mudó a Kansas City, donde Elías empezó a trabajar repartiendo periódicos para el *Kansas City Star*. A Walter y a su hermano Roy les correspondió ayudar a su padre en el reparto, un trabajo duro que requería levantarse todos los días a las doce de la noche, trabajar durante toda la noche y dormir una hora antes de ir a la escuela. Walter aprovechó este trabajo para repartir periódicos por su cuenta con lo que ganaba un dinero a escondidas de su padre, también utilizaba su ruta en bicicleta para llevar los pedidos de una farmacia de la localidad, de esta manera empezó el primer negocio de Walt Disney.

Asistió a la Benton Grammar School en 1910, y se graduó el 8 de junio de 1911. No fue un buen estudiante; a causa de su trabajo repartiendo periódicos le costaba concentrarse y con frecuencia se quedaba dormido en clase. La severidad de Elías y el trabajo duro que realizó Walt Disney para su padre serían dos temas recurrentes en la vida de Walter, en muchas de sus entrevistas insistía en estas historias Dickensianas que se plasman en gran parte de las obras de la productora. El carácter draconiano de Elías era conocido por todos. Si bien Ruth Disney, hermana de Walter, que también trabajó duro para mantener a la familia en su infancia, aseguró que su padre no era tan duro como Walter lo presentaba y que vivían como el resto de niños de su clase con “comodidades y cosas buenas en nuestra vida, aunque sin lujos”²⁹. Y es que en las primeras décadas del siglo XX no era extraño encontrar a menores trabajando en el negocio familiar. Todos los miembros de la familia “a diversos niveles y bajo formas diferentes, participan en la explotación del negocio según su edad, fuerza y competencias”³⁰.

²⁸ Neal Gabler, *Walt Disney, the biography*. (Londres: Aurum Press, 2008), 10 (traducción de la autora).

²⁹ Gabler, *Walt Disney, the biography*, 22 (traducción de la autora).

³⁰ Georges Duby, *Historia de la vida privada V. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. (Barcelona: Taurus, 1989), 26.

Cuando Walter tenía quince años, Elías había vuelto a cambiar de trabajo y la familia se trasladó a Chicago. Allí, Walter comenzó sus estudios en la escuela de Arte de Chicago por las tardes. Al cumplir diecisiete años se presentó como voluntario en la Cruz Roja y fue enviado a Francia durante la Primera Guerra Mundial. En esta época descubriría la Europa de sus posteriores películas, los castillos, los cuentos de los hermanos Grimm y el encanto de los pueblos que visitaba. Durante el año que estuvo en Francia de camillero dibujó y conoció la cultura europea. A su regreso trabajó en Kansas City como publicista en Presmen-Tubin Commercial Art Studio, donde conoció a Ubbe Iwerks, que se convertiría en una pieza imprescindible del gran imperio Disney. Al igual que Disney, Iwerks había tenido una infancia complicada, era creativo y soñaba con dedicarse a la animación. Los dos amigos decidieron crear su estudio de animación. Iwerks-Disney Commercial Artists abrió en enero de 1920 y cerró rápidamente por falta de ingresos. Ese mismo año, Disney fue contratado en Kansas City Film Art Company, y convenció a sus jefes para que Iwerks trabajara con él. Allí, aprendieron los procesos de la animación y todos sus entresijos.

Con su hermano Roy, y un capital de cincuenta dólares, el dibujante creó su propio estudio de animación llamado Laugh-O-Grams (1922). Pero Roy fue al hospital militar de Tucson a recuperarse de tuberculosis y Walter se quedó solo. Fueron años difíciles para Disney. Sin clientes, hacía dibujos a cambio de un corte de pelo o de un arreglo de zapatos³¹. Hasta que un dentista, Thomas B., le contrató para hacer un filme sobre el cuidado de los dientes. En Laugh-O-Grams, Walt realizó seis cortometrajes basados en cuentos populares, un filme de acción real titulado *Martha* y uno que mezclaba dibujos animados con personajes reales, patrocinado por una clínica local. Sin embargo, Laugh-O-Gram no consiguió salir adelante. Disney había cerrado dos empresas en menos de tres años, estaba desencantado y pensó que quizá debería dirigir cine de acción real en vez de dedicarse a la animación:

“Era demasiado tarde. Debería haber empezado en el negocio de la animación seis años antes... Era demasiado tarde, ya estaba fuera del negocio de los dibujos animados. Vine a Gollywood y sólo quería una cosa: entrar en el mundo de las películas. Esa era mi única ambición, convertirme en un director de cine.”³²

En 1923 Disney viajó a Hollywood para probar suerte por última vez en la animación, había conseguido una cámara de animación de segunda mano y tenía un capítulo de una serie de dibujos propia, *Alice Comedies*, que mezclaba personajes reales con personajes de dibujos animados. Basado en la novela de Lewis Carrol, *Alicia en el país de las maravillas*, Alice recorría el mundo de los dibujos animados dónde sucedían cosas

³¹ Diane Disney, «My dad, Walt Disney. Part one», *The Saturday Evening Post*, 24 de Noviembre de 1956, 130.

³² Walt Disney en Davis, «Disney's Women: Changes in Depictions of Femininity», 79 (traducción de la autora).

increíbles. Disney escribió a la distribuidora Margaret J. Winkler explicando que tenía una serie innovadora:

“Estimada señorita Winkler:

Acabamos de descubrir algo nuevo e inteligente en el mundo de los dibujos animados:

El primer aspecto totalmente diferente está en la producción de esta serie, y requerirá algunas semanas para completarse. Es una nueva idea que atraerá a todas las clases, y seguramente será un éxito porque es una inteligente combinación de personajes en vivo y dibujos animados, no como *Out of the inkwell* o Earl Hurds, sino de una naturaleza totalmente diferente. Utilizando actores vivos que llevan a cabo sus aventuras en escenas de dibujos animados con personajes animados”³³

Winkler accedió a distribuir la serie y Disney convenció a la familia de la actriz Virginia Davis para mudarse a Hollywood. El éxito de la serie animó a los hermanos Disney a fundar el 16 de Octubre de 1924 el estudio Walt Disney Productions; aunque aún no tenían ingresos suficientes para un equipo, Disney escribió a su antiguo socio, Iwerks, para que fuera a California a trabajar en la nueva empresa. Iwerks accedió y comenzó a ocuparse de la animación como jefe de dibujantes. Un año más tarde, Disney contrajo matrimonio con una de sus empleadas, Lillian Bounds.

En 1926 la animación de la empresa pasó a manos de Ubbe Iwerks y sus compañeros (Rudy Ising, los hermanos Harman, Ham Hamilton y Friz Frelango). Ollie Johnston afirmó que Iwerks era “el animador por excelencia de ese período”³⁴. Walter había dejado el dibujo para dedicarse a la producción, aunque seguiría estando presente en el proceso creativo de las películas, mientras Iwerks era el encargado de animar cada filme.

Por el tiempo en que concluyó la serie de *Alice Comedies*, en 1927, el público se centraba más en los dibujos que en Alicia, en particular, en un gato llamado Julius que recordaba al gato Félix. Por ello, Disney decidió crear un personaje animado para una nueva serie. *Oswald el conejo afortunado* (1927) sustituyó a *Alice* y consiguió más éxito aún. Pero el conejo acabó en manos del distribuidor Charles Mintz³⁵ tras una serie de enfrentamientos legales. Mintz intentó contratar a varios empleados de Disney para continuar con la serie; consiguió al conejo para Universal³⁶ y nombró a Walter Lantz director de la serie animada.

Tras perder a Oswald, Disney y toda su empresa estaban desesperados por encontrar un nuevo protagonista para sus series. El personaje que llegó a los estudios fue un ratón

³³ Walt Disney, 1923, Carta a Winkler encontrada en Leslie Iwerks, *The hand behind the Mouse: The Ub Iwerks Story* (Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1999) (traducción de la autora).

³⁴ Johnston, O. en Iwerks, *The hand behind the Mouse...*, (traducción de la autora).

³⁵ El nombre del distribuidor es muy similar al del villano de la película *UP* (2009) de Disney Pixar: Charles Muntz.

³⁶ La compañía de Disney sólo recuperó los derechos sobre Oswald 78 años después, en 2006.

blanco y negro, con orejas negras llamado Mortimer. Se desconoce el origen de este ratón, los documentales de la productora Disney aseguran que fue el mismo Walt Disney quien lo creó en un tren camino a Los Ángeles, tras perder a Oswald; mientras que otros estudios afirman que fue Iwerks el que dibujó al ratón por primera vez³⁷. En cualquier caso, Mortimer llegó a los estudios en 1928 y se convirtió en la puerta hacia el éxito de la compañía. Walt Disney describió a Mortimer más tarde:

“Su cabeza era un círculo, con otro círculo oblongo para la nariz. Sus orejas eran círculos para que pudiesen ser dibujados de idéntica forma, de cualquier manera que girase la cabeza. Su cuerpo era como una pera y tenía una cola larga. Sus piernas eran filiformes y las embutimos en pantalones, para que recordase a un chico que calza los zapatos de su padre. No quisimos darle manos de ratón, porque se suponía que era más humano. Entonces le dimos guantes, Cinco dedos era demasiado para una figura tan pequeña, así que eliminamos uno de ellos. Era un dedo menos para animar.”³⁸

De esta cita emerge la idea de que el dibujo de Mickey Mouse fue un arreglo, una creación práctica, sencilla de dibujar y fácil de animar; ni Iwerks ni Disney pensaron que llegaría tan lejos. El corto *Plane Crazy* fue su primera aparición pública, junto a su inseparable compañera Minnie Mouse (que aún no tenía nombre). Aprovechando la fiebre de la aviación que se vivía en Estados Unidos³⁹, Iwerks y Disney idearon este cortometraje, un filme que debería haber tardado meses en realizarse, Iwerks lo dibujó y animó él sólo en dos semanas, llegando a realizar 700 dibujos diarios.

El nuevo personaje gustó a todos. Pero el verdadero éxito llegó con el tercer filme del ratón, al que la mujer de Disney rebautizó con el nombre de Mickey⁴⁰. El empresario Pat Powers vio el potencial del personaje y proporcionó a Disney tanto la distribución de la película como el *Cinephone*, un sistema de sincronización de sonido. En *Steamboat Willie* (1928) Mickey habló por primera vez - con la voz del mismo Walt Disney⁴¹ -. Además, el corto daba especial protagonismo a la música que se convertiría en una herramienta imprescindible en las obras de la productora, tanto es así, que en el mundo de la animación se conoce con el término *mickeymousing* a la sincronización de la música con los movimientos de los personajes, dando un tipo de melodía a cada carácter.

Mickey Mouse ya era famoso y la empresa decidió aprovecharlo. Roy Disney llegó a varios acuerdos con jugueterías, líneas de ropa y estuches infantiles para que usaran la imagen del ratón. Pronto se convirtió en un personaje dulce y cándido, se sonrosaron sus mejillas y se agrandaron sus ojos; la cara, al principio alargada y afilada, se hizo más redonda y cálida, y se añadieron zapatos a sus pies. Mickey había nacido como un

³⁷ Jorge Fonte y Olga Mataix, *Walt Disney, el universo animado de los largometrajes (1937 - 1967)* (Madrid: T&B EDITORES, 2005), 14.

³⁸ Delgado, *El cine de animación*, 54.

³⁹ Charles Lindberg cruzó el atlántico en avión por primera vez en la historia en 1927.

⁴⁰ Delgado, *El cine de animación*, 54.

⁴¹ Walt Disney prestó su voz a Mickey Mouse hasta 1947.

personaje que se comportaba de forma poco correcta, era descarado, adoraba la música jazz y, además, fumaba, era pobre e iba descalzo. Pero enseguida vieron su potencial de *merchandising*, y Mickey Mouse se convirtió en un héroe clásico de clase media. Así lo describía Walt Disney:

“La vida privada del ratón no es especialmente extravagante. Nunca ha sido el típico tipo que va a piscinas públicas o a clubs; es un hombre de campo en su corazón. Vive en una calle residencial tranquila, de vez en cuando tiene citas con su novia Minnie, no bebe ni fuma, le gustan las películas y los conciertos de música, cosas así.”⁴²

Todos admiraban al ratón. En 1935 la Sociedad de Naciones premió a Disney con una medalla de oro, declarando a Mickey “Símbolo Internacional de Buena Voluntad”. En Enero de 1930 fue adaptado al cómic, en una tira de prensa con guión de Disney y dibujos de Iwerks. Durante la década de 1930, el mercado se inundó de productos relacionados con el personaje, desde juguetes infantiles y relojes de pulsera hasta un brazalete de diamantes diseñado por Cartier. Numerosas personalidades públicas declararon su admiración por Mickey Mouse, entre otros la actriz Mary Pickford – que quizá adoraba públicamente a Mickey porque su productora, United Artists, tenía un contrato con Disney- y el presidente Roosevelt.

El mismo ratón representaba la vida de Disney, que pasó de ser tipo delgado, bohemio y pobre a convertirse en el prototipo del *self made man* americano. En plena crisis económica, Mickey hacía reír a la gente y representaba el triunfo del esfuerzo y la esperanza en un mundo mejor. De la mano de Mickey, Disney se convirtió pronto en “un concentrado de valores morales, opciones visuales, expectativas emocionales; en una palabra, en un icono”⁴³. Sus orígenes humildes y el éxito producido por el trabajo duro lo transformaron en el símbolo del “sueño americano”. Como Mickey, Disney dejó su vida bohemia por una casa a las afueras, una familia y un buen sueldo.

En 1929 se estrenó *The Skeleton dance*, la primera de las *Silly Symphonies*, una serie de cortometrajes con animales y plantas como protagonistas, narradas con humor dónde Iwerks y sus compañeros plasmaban sus habilidades alrededor de una pieza musical. Carl Stalling, un organista de Kansas City, convenció a Disney para crear unos cortos que formaran una serie de musicales, similares a sus dibujos, pero más sofisticados y usando los últimos métodos de animación. En 1929, Stalling grabó la banda sonora del quinto corto de Mickey, *The Orphy House*, y la música del corto *The Skeleton Dance*. Este mismo año aparece el primer personaje femenino de la serie de *Silly Symphonies*: Carmen. En el corto *El terrible torador* (1929), Carmen es representada como una camarera con minifalda que agranda su escote para recibir más propinas. Carmen será la primera de una serie de personajes femeninos que representan mujeres sensuales que necesitan, en algún momento de la trama, ser salvadas por el héroe. Estéticamente los personajes femeninos

⁴² Walt Disney (1947) en Merlock, *Disney conversations*, 28 (traducción de la autora).

⁴³ Bendazzi, «La animación», 707.

estaban poco definidos en las *Silly Symphonies* - hasta *Blancanieves* (1937) no se estableció el canon de la compañía Disney-, sin embargo, la relación de estos personajes con los masculinos y su posición en la trama es reveladora, y marca un patrón que será repetido por muchos personajes femeninos de la compañía.

Por entonces, el proceso de creación de cortometrajes de animación se volvió más complejo, y necesitaba más cuidado y planificación por la sincronización, Iwerks y Disney optaron por hacer bocetos con una breve descripción de cada escena para una mayor planificación, y éste es el que muchos autores como Fonte (2005) describen como el origen del *Storyboard*.

Los primeros años de la década de 1930 los estudios Disney vivieron grandes cambios. La productora United Artists firmó un contrato de distribución con los estudios, lo que permitió a Disney un periodo de descanso para crecer artísticamente. Disney consiguió la exclusiva con Technicolor durante dos años y realizó su primer cortometraje en color: *La Silly Symphony Árboles y flores* ganó el primer Oscar de la compañía en 1932. A partir de este momento, la mujer adquiere un papel importante dentro la compañía de Disney. El departamento de coloreado (*ink and paint department*) se amplía en los estudios, con más de 150 “niñas⁴⁴ con dedos ágiles que colorean las imágenes con colores designados de una galería de más de 1,500 tonalidades diferentes”⁴⁵. Ya existían estos departamentos en el resto de estudios de animación, y todos estaban compuestos por mujeres, pero es a partir de este momento cuando adquieren mayor importancia; antes del color, las mujeres del departamento- llamadas *inkers*- pasaban los dibujos del papel al celuloide transparente; a partir de 1932, tenían que colorear cada fotograma, por lo que se aumentó la plantilla de mujeres, que pasaron a ser *inkers* y *opaquers*.

También fue en esta década cuando Disney alcanzó la popularidad a nivel mundial gracias al cortometraje *Los tres cerditos* (1934), y su canción *¿Quién teme al lobo feroz?* que se convirtió en un verdadero éxito, “un himno nacional durante la Gran Depresión que daba un mensaje de esperanza”⁴⁶. Nació el fiel perro de Mickey Mouse, Pluto, y otra estrella de los estudios: El pato Donald. En 1934 en el corto *La gallinita sabia*, el pato Donald hizo su primera aparición como un marinero gruñón diseñado por Dick Lundy y con voz de Clarence Nash. Desde entonces, ha protagonizado 126 filmes sin contar sus colaboraciones como coprotagonista en otros cortometrajes.

El estudio sufrió el abandono de Iwerks y Stalling (supervisor musical) que se marcharon para trabajar juntos en otro tipo de obras como *Summertime* (1935), un claro antecedente de *Fantasia* (1940). Iwerks y Pat Powers fundaron su propia productora, Iwerks Studios, y lanzaron la exitosa serie sobre el personaje Flip Frog con el primer cortometraje de animación sonoro en color, titulado *Fiddlesticks* (1930). En Iwerks

⁴⁴ Eran mujeres adultas, pero Walt Disney y el resto de la empresa se referían al departamento como “Girls department”.

⁴⁵ «Mouse & Man», *Time*, diciembre 1937, 20 (traducción de la autora).

⁴⁶ Newton Lee y Krystina Madej, *Disney Stories, getting to digital* (Nueva York: Springer, 2012), Edición en PDF, 56 (traducción de la autora).

Studios se diseñó la cámara multiplano⁴⁷ que Disney utilizaría años más tarde para *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). En 1934, en su corto *Don Quixote*, Iwerks utilizó una cámara que él mismo había creado con piezas sobrantes de un Chevrolet. La cámara de Iwerks tenía tres planos distintos y otorgó a su corto una profundidad de campo nunca vista hasta entonces.

Mientras, Walt Disney contrató a varios dibujantes para que hicieran el trabajo que antes realizaba Iwerks en solitario. El reinado de Disney estuvo amenazado por Iwerks, pero el Oscar de *Árboles y flores* (1932) y el premio honorífico de la Academia por el personaje de Mickey Mouse devolvieron el éxito a la compañía de Walt. Además, los cortometrajes de Iwerks mantenían el estilo de los primeros filmes de Mickey Mouse. Mientras que los protagonistas de Disney se iban dulcificando, los de Iwerks eran cada vez más atrevidos, más pobres y pícaros, como John Lasseter los define: “Los personajes de Iwerks eran buenos, pero tenían un pequeño demonio en su interior”⁴⁸

Con la publicación del Código Hays, muchos personajes de Iwerks fueron perdiendo personalidad y popularidad, mientras que el dibujo que había diseñado junto a Walt Disney ganaba fama mundial y enriquecía a su competencia. En 1934, con dos Oscar a sus espaldas y el éxito insospechado del ratón Mickey⁴⁹, Disney pasó su etapa de aprendizaje gracias a las innovaciones que le permitían las *Silly Symphonies*. Por entonces, los dibujos de la época, aunque dominaban el movimiento, no habían conseguido dar la sensación de velocidad. Los estudios Disney mostraron su manejo de la animación e hicieron un auténtico estudio de la velocidad en el cortometraje *La tortuga y la liebre* (1935), basada en la fábula de Esopo. Este corto marcó un antes y un después en la animación, asentando las bases de la sensación de velocidad en animación (nubes de polvo, líneas cinéticas, sonidos de coches para apoyar la idea de rapidez...); estas técnicas serían llevadas a su culmen en 1949 con la serie *Coyote y correcaminos* de Warner Brothers. Además el personaje protagonista de este corto, la liebre Max Hare, sirvió a los estudios Warner para crear su a personaje más famoso; uno de los animadores del corto de Disney llegó a Warner Brothers para ayudar a diseñar a Bugs Bunny.

Otro cortometraje de la serie *Silly Symphonies* se empezó a dibujar en 1934, *El elefante Elmer*, un claro antecedente de Dumbo. Este filme sobre un elefante que se siente excluido por su aspecto, fue ideado por Bianca Majolie, la primera mujer animadora en el departamento creativo de Disney. La influencia de Majolie en los estudios ha sido tan

⁴⁷ La cámara multiplano era un conjunto de hasta cinco láminas transparentes que constituían cinco planos distintos. Las láminas se superponían respetando una separación máxima de hasta treinta y cinco centímetros. Cada lámina podía moverse en distintas direcciones y a distintas velocidades creando así, una profundidad de campo y un realismo totalmente nuevos para una película de dibujos animados. Las láminas se filmaban con una cámara colocada verticalmente con el objetivo hacia abajo. Disney mejoró la cámara de Iwerks, de tres a siete planos distintos, y se utilizó por primera vez en 1937 con el cortometraje *El viejo Molino*.

⁴⁸ John Lasseter en Iwerks, *The hand behind the Mouse...* (traducción de la autora).

⁴⁹ Sólo los productos de Mickey Mouse (incluyendo el alquiler de sus cortos) traían unas ganancias de 27.500 dólares en 1934.

fuerte que llegó a inspirar en 1999 - cincuenta y nueve años después de su despido de Disney- a los dibujantes de *Fantasia 2000*, con sus bocetos de *El soldadito de plomo*.

Tras este repaso de los inicios del cine de animación, encontramos una larga lista de personajes animados que precedieron a los creados por Disney; sin embargo, Mickey Mouse y sus compañeros de aventuras eclipsaron a todos ellos. Betty Boop, Koko y el resto de los dibujos de los estudios Paramount, aunque mejores en técnica y realización, no dieron importancia a la narrativa, mientras que Disney supo colocar a sus personajes en escena con motivaciones claras y una personalidad marcada. Como Barrier afirma: “No hay señales en la mayoría de las caricaturas de Fleischer de los años treinta de cualquier interés real por los personajes; son, por lo general, indiferentes y planos”⁵⁰. La fuerza narrativa y el carácter dulce de los personajes dineyanos eliminaron a los rivales del resto de productoras.

La empresa disfrutaba de fama y respeto, pero Walt Disney buscaba un nuevo reto. En 1934 pidió a su hermano Roy medio millón de dólares y reunió a sus mejores empleados para explicar su nuevo proyecto: un largometraje animado, a todo color y con sonido. Así nace *Blancanieves y los siete enanitos*, o “la locura de Disney” como muchos lo llamaron⁵¹.

5.1.3. Primeras representaciones femeninas en la industria de la animación.

En estos años de la historia de la animación aparecen las primeras representaciones femeninas que marcarán el inicio de una serie de mujeres representadas como objeto de deseo. Con la Colombina de Reynaud el personaje femenino de animación vio la luz por primera vez, como una hermosa princesa que elige al hombre que pasará la noche con ella. Siguiendo esta línea estética, la princesa de McCay dibujada por el mismo Nemo muestra lo que será la mujer en el cine de animación: compañera del héroe, premio y objeto. Diseñada por el hombre para el hombre.

En cuanto a representación femenina, los estudios Disney, no se alejaban de la temática de sus antecesores. El personaje femenino por excelencia de Disney era Minnie, la novia de Mickey Mouse. No obstante, aunque compartía pantalla desde el principio con el ratón, no tenía nombre; su participación en los cortometrajes era pasiva, aunque sí mostraba cierto carácter: en su primera aparición en *Plane Crazy* (1928) se niega a besar a Mickey, y cuando éste fuerza el ansiado beso, ella da un buen puñetazo al ratón y se marcha. Pero sería la última vez que llevará la contraria a Mickey, pues en su tercer y más conocido corto, *Steamboat Willie*, el ratón ya es un héroe americano, y Minnie es su fiel acompañante.

⁵⁰ Michael Barrier, *Hollywood cartoons: American Animation in Golden Age* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), 185 (traducción de la autora).

⁵¹ Fonte y Mataix, Walt Disney, el universo...,17.

Otra figura sin nombre era la mujer de Mutt, en la serie *Mutt and Jeff*. Este personaje femenino aparece poco en la serie pero es de suma importancia para nuestro estudio por ser la primera mujer que realiza el rol de esposa (el resto son novias, damas en apuros, camareras...); cabe destacar que esta esposa es un personaje malvado. En un filme de 1916, *Problemas domésticos* - la mujer de Mutt prohíbe salir a su marido, ella se marcha con sus amigos y Mutt escapa por la ventana, al final del cortometraje, la mujer espera a Mutt con un rodillo y golpea a Jeff. Este ejemplo negativo de personajes femeninos se repetirá en mujeres casadas y maduras, y anuncia lo que serán las malvadas antagonistas de los largometrajes de Disney.

Como Minnie y la mujer de Mutt, todos los personajes femeninos animados tenían un papel secundario hasta 1933 cuando Paramount creó la primera protagonista femenina animada, Betty Boop. Este dibujo, que comenzó siendo “un caniche con piernas de mujer”⁵² como dijo su creador Grim Natwick, se convirtió en seguida en una de las estrellas de Paramount, la primera y única mujer protagonista (hasta la llegada de Blancanieves en 1937). Sus vestidos cortos, la voz chillona, la liga y los movimientos sensuales sitúan a Betty Boop bastante lejos de la representación de una heroína moderna; sin embargo, cabe destacar su importancia como pionera, dado que no sólo es protagonista, también es un personaje femenino que no mantiene ninguna relación romántica ni de dependencia con un personaje masculino.

Si la presencia femenina en los filmes animados era escasa, en los departamentos de animación fue casi nula. Las mujeres tenían el papel de *inkers* y *opaquers*, ya que se las consideraba más precisas en el trazo. Algunas mujeres ascendían a *inbetteeners*⁵³ pero pocas llegaron a animar durante estos años. Sus nombres destacan tanto por su trabajo como por su escasez. En 1934, Lillian Friedman, animadora en los estudios Fleischer, fue la primera mujer en aparecer en los títulos de crédito como animadora. Un año después, Walter Lantz, el padre del pájaro loco, contrató a Laverne Harding como animadora para Oswald el Conejo afortunado; Harding es una de las nueve mujeres que han obtenido el premio Winsor McCay Lifetime Achievement Award, a toda una vida dedicada a la animación.

Estas mujeres trabajaban a la sombra con las ideas de otros, solían ser las encargadas de animar los considerados “detalles femeninos” (lazos, pájaros, conejos...), y tenían un sueldo y una categoría inferior a la de sus compañeros hombres. Lantz, al recordar a Laverne Harding dijo:

“La mayoría de los productores pensaban que las mujeres solo podían dibujar pájaros, abejas y flores. Estaban equivocados, por supuesto.”⁵⁴

⁵² Delgado, El cine de animación, 64.

⁵³ Encargadas de realizar los dibujos intermedios entre dos dibujos del animador.

⁵⁴ Lantz en Lendburg, *Who's who...*, 127 (traducción de la autora).

Pero así era, en los estudios Disney, Bianca Majolie fue contratada directamente por Walt Disney en 1936 porque lo había sorprendido con la calidad de sus dibujos. Los encargos de Majolie eran, por lo general, muñecas con lazos, bocetos de hadas y animaciones con esa “aportación que un hombre no podría dar”⁵⁵, a la que se refiere Walt Disney en su carta a los empleados de 1940. Las trabajadoras del estudio brillaban por su ausencia y, como hemos visto, eran tratadas con condescendencia bajo títulos como *girls* o con encargos que los animadores no querían hacer. Si bien Disney ha sido – tanto la persona como el estudio – el más criticado por el trato paternalista que recibían sus empleadas, no fue el único estudio que actuaba de este modo. Como se ha pretendido mostrar en este apartado del estudio, las mujeres como sujetos y objetos en los primeros años de la historia de la animación no tuvieron las mismas oportunidades que sus compañeros, no sólo por los estudios en sí, sino por toda una cultura patriarcal que bañaba el Hollywood de la época.

Majolie, por lo tanto, no fue la única mujer en recibir un trato desigual por parte de un estudio de animación. En 1936, la Paramount publicó un artículo sobre su película *Popeye el marino conoce a Simbad el marino*, en el que hace referencia a Lillian Friedman. En este artículo promocional, se explicaba el caso de Friedman como una verdadera excepción, afirmando que “Nadie sabe el porqué, pero las mujeres no son buenas en la animación de dibujos”⁵⁶. Esta falta de representación femenina en los puestos de responsabilidad de los estudios de animación, los encargos de las pocas animadoras y el trato patriarcal hacía las mujeres de los departamentos de coloreado, arrojan luz sobre el porqué de la falta de protagonistas femeninas. Como el resto de artes, la animación era un campo casi exclusivo de los hombres, por lo que no es de extrañar la sesgada representación de los personajes femeninos en las primeras décadas del cine de animación.

En este breve repaso sobre los primeros años de la animación, observamos en Walt Disney una figura confusa en cuanto a su relación con las mujeres. Si bien su estilo de vida tradicional lo impulsaba a actuar, como muchos de los hombres de su generación, con un comportamiento paternalista ante sus empleadas, también encontramos en su biografía relaciones de complicidad, admiración y amor con distintas mujeres.

Su infancia estuvo marcada por las exigencias de su padre en contraposición a la dulzura de su madre – a la que recordaba como la única con sentido del humor⁵⁷ - y su hermana Ruth, con la que se crio. Entre todos sus familiares, Walter recordaba con especial cariño a su tía Margaret, la primera en animarle a dibujar y fomentar su creatividad⁵⁸. Este trato constante con mujeres hizo que Walt relacionara la compañía

⁵⁵ Merlock, *Disney conversations*, 17 (traducción de la autora).

⁵⁶ 1936, Artículo promocional de la Paramount. Colección: Virginia Mahoney (traducción de la autora).

⁵⁷ Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life* (New York: Houghton Mifflin, 1997), 15.

⁵⁸ Amy Davis, «The ‘dark prince’ and dream women: Walt Disney and mid-twentieth century american feminism», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 25, nº2 (2005): 214

femenina con la seguridad⁵⁹, por lo que intentaba rodearse de mujeres en todo momento. En el colegio, fue el único chico en apuntarse a clases de tareas del hogar, a pesar de que todos sus compañeros se reían de él, Walt se sentía feliz y cómodo con compañía femenina⁶⁰. Al madurar, Walter también estuvo rodeado de mujeres en el ámbito privado con su mujer Lillian y sus dos hijas, Diane y Sharon Mae.

También en lo profesional varias figuras femeninas marcaron la carrera de Walter, entre las que destaca Margaret J. Winkler, la única productora que apostó por Disney y llevó a cabo su proyecto *Alice Comedies*. Esta serie, protagonizada por un personaje femenino hizo que el estudio pudiera prosperar en el negocio de la animación. Las figuras femeninas mencionadas fueron vitales para la construcción de Disney como persona y empresario y, quizá por ello, la mujer como protagonista se encuentra en más de una producción de los estudios Disney. Hasta la llegada de *Alice comedies* y, más tarde, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Cenicienta* y *La Bella durmiente*, sólo existía en los un personaje femenino protagonista en todas las narraciones de animación, Betty Boop. Por tanto, Disney fue también pionero en este aspecto, al otorgar a la mujer un papel de relevancia en la ficción dirigida al público infantil. Veremos en este estudio el papel que estas mujeres desempeñan en la ficción que, si bien no siempre es una imagen fuerte y activa, sí que es el centro de la trama. Cuando Janine Basinger escribió sobre el llamado cine de mujeres en su obra *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, destacó la importancia de la mujer como protagonista:

“Cualquiera que sea el argumento, cualquiera que sea el tono, sea cual sea el resultado, las *Women films* lograron una cosa importante para sus espectadoras: situar a la mujer en el centro del universo. Un género que generosamente empodera un sexo que la sociedad tenía relegado a un segundo plano.”⁶¹

Esta misma idea subyace en la obra de Walt Disney. Después de repasar la figura femenina en la ficción animada, queda patente que fue Disney el que situó a la mujer en el centro de la trama de los nuevos relatos infantiles.

5.2. Disney en la actualidad.

El pequeño estudio de animación que fundaron Walt y Roy Disney se ha convertido en una de las mayores compañías de comunicación y entretenimiento, con unos ingresos anuales de 30.000 millones de dólares. Walt Disney Company gestiona parques de atracciones, treinta y nueve hoteles, ocho estudios cinematográficos, once canales de televisión por cable y uno terrestre (la cadena ABC), también posee compañías de música, editoriales y jugueterías, un equipo de hockey y centros deportivos. Robert A. Iger es el

⁵⁹ Watts, *The magic Kingdom...*, 14.

⁶⁰ *Ibíd.*, 15.

⁶¹ Janine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* (Nueva York: Alfred A. Knopf Inc., 1993), 27.

actual presidente ejecutivo de la empresa, sucesor de Michael Eisner, quien ostentó el cargo durante veinte años y llevó a la compañía a lo más alto⁶².

El éxito de la compañía Disney es que todos sus productos se apoyan unos a otros. Un guión ayuda no sólo a construir una película, también a vender productos de *merchandising*, una nueva atracción en los parques temáticos, un musical y cientos de discos de la banda sonora. Michael Eisner resumía esta forma de generar contenido en 1988, tras el estreno de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, película producida por Touchstone:

“Las tiendas Disney incitan al consumo de productos promocionados en los parques temáticos que, a su vez, promocionan los shows televisivos. Estos Shows promocionan la compañía. Roger Rabbit promociona Christmas en Disneyland.”⁶³

The Walt Disney Studios dejó de ser sólo un estudio cinematográfico en el momento en el que Roy Disney decidió vender muñecos de Mickey Mouse en 1928 a distintas tiendas de juguetes. Un año después ya existían tres compañías asociadas a la productora: Walt Disney Enterprises, Disney Film Recording Company, y Liled Realty and Investment Company. La productora siguió siendo el motor de la empresa. Aunque no era – ni es en la actualidad – el sector que más recaudaba, sí era la manera de crear productos para los demás sectores.

Con la llegada de Michael Eisner a la compañía en 1984, el imperio Disney se expandió hasta convertirse en la multinacional que aquí estudiamos. Cuando Bob Iger sustituyó a Eisner, se dedicó especialmente a la compra de distintas empresas como Marvel, Lucasfilm y 21st Century Fox, acciones que han cambiado para siempre el panorama de Hollywood convirtiendo en cinco los que antes eran seis estudios dirigidos por corporaciones.

A continuación se resumirá cómo se entretajan los distintos departamentos de la compañía con un esquema de su estructura, y una exposición más profunda sobre las dos franquicias que más interesan a este estudio: Princesas Disney y Frozen.

5.2.1. Estructura de la Compañía Disney.

Actualmente, la compañía está dividida en cuatro sectores de negocio: Media Networks, Studios Entertainment, Consumer Products y Parks and Resorts. Se expone aquí un esquema de la compañía Disney con el fin de aclarar sus distintas divisiones y qué lugar ocupan en éstas los personajes que se analizan en esta investigación.

⁶² Tras la muerte de Walt Disney en 1966, comenzó una larga lista de presidentes y la crisis de The Walt Disney Studios hasta 1984. Michael Eisner fue la salvación de la empresa, que pasó a llamarse The Walt Disney Company.

⁶³ Eisner en Giroux, *El ratoncito feroz...*, 13.

1 – Media Networks

Este conjunto de canales televisivos es una de las cuatro grandes cadenas americanas.

- ABC TV Networks: Ofrece programación a más de 200 estaciones de Estados Unidos. Propietaria de ABC Entertainment Group, ABC Studios, ABC News y ABC Owned Stations Group.
- Disney Channel Group: Produce el producto televisivo destinado a público infantil.
- ESPN: Empresa de televisión por cable con programación deportiva, ESPN está dividida en nueve unidades de negocio: Eight U.S. TV Networks, ESPN International, ESPN Audio, ESPN.COM, ESPN3, ESPN Magazine, Mobile ESPN, Watch ESPN, ESPN events.
- Freeform: canal de televisión por cable con una programación contemporánea dirigida al público familiar.

2 – Studio Entertainment

- Walt Disney Studios Motion Picture: Productora de cine de acción real. Fundada en 1950 con el estreno de la película *La isla del tesoro*. Desde 2003, gracias a *Piratas del Caribe: la maldición de la Perla Negra* (inspirada en una atracción de Disney World) Walt Disney Motion pictures ha explotado sus viejas historias y es una de sus principales fuentes de ganancias: *Saving Mr. Banks* (2013), *Maléfica* (2014), *Cenicienta* (2015).
- Walt Disney Animation Studios: Es la productora original, encargada del cine de animación, donde se enmarcan las películas que se analizan en esta tesis.
- Touchstone Pictures: Segundo sello de Disney para hacer cine de acción real. Dirigido a un público adulto, su primera película fue *1,2,3, Splash* (1984) de Ron Howard. Desde entonces, Touchstone ha producido más de 200 películas. En 2009 llegaron a un acuerdo de distribución con DreamWorks Studios; películas como *Criadas y señoras* o *War Horse* fueron distribuidas por Touchstone Pictures.
- Marvel: Tercer sello de cine de acción real. Dirigido, como Touchstone, a un público adulto, Marvel es una de las principales fuentes de ingresos. Con una biblioteca de más de 8,000 personajes, esta franquicia forma parte de Disney desde 2009.
- Pixar Animation Studios: Productora de películas de animación 3d, adquirida en 2006.

- Disney Music Group: Anteriormente Disneyland Records, ahora es propietaria de Walt Disney Records, Hollywood Records y Disney Music Publishing. Es el brazo musical de Disney, produce y distribuye las canciones de las series y las estrellas de Disney Channel.
- Walt Disney Theatrical Group: Productora de musicales familiares inspirados en las películas de Walt Disney Studios. Propietaria de Disney Theatrical Productions, Disney on Ice y Disney Live!
- Disneytoon Studios: Creada en 2003, produce películas animadas para televisión, generalmente basadas en películas anteriores y series de la franquicia.
- Disney Nature: Creada en 2008, es una productora de Documentales sobre naturaleza que sigue la línea de la serie *True live adventures*⁶⁴. Disney Nature es la iniciativa de la compañía para acercar al público al mundo natural y al respeto por la tierra, donando parte de sus recaudaciones para repoblar bosques en Brasil, cuidar a los chimpancés y proteger la Sabana de Kenya.
- Lucas film: La productora creada por George Lucas que ha supuesto otra de las grandes fuentes de ingresos de la compañía: *Star Wars*.
- 21st Century Fox: Productora dedicada a la ficción cinematográfica y televisiva, creadora de distintas sagas cinematográficas como *X-men* y series de animación para adultos como *Los Simpsons*.

3 – Consumer Products and Interactive Media

Es la línea de productos de consumo de Disney, Pixar, Marvel y Lucasfilm . Tiene diferentes productos y está dividida a su vez en cuatro unidades de negocio: Disney Disney Licensing, Disney Publishing, Disney Store y Disney Digital Network.

- Disney Licensing: Gira entorno a cinco estrategias de negocio: Clásicos Disney, Disney Pixar, Princesas Disney, Lucasfilm y Marvel.
- Disney Publishing Worldwide: Creada en 1930 por Roy Disney, es la editorial infantil más grande del mundo con más de 700 millones de productos vendidos al año. Publica libros, revistas y productos digitales en 85 países y en 75 idiomas.

Consta de tres editoriales de novelas: Dinsey Book Group (Estados Unidos), Disney Libri (Italia), Libros Disney (España). Además es propietaria de Tres

⁶⁴ Entre 1948 y 1960, Walt Disney produjo la serie de trece filmes *True-live Adventures* que lograron ocho premios de la Academia. Walt Disney aseguraba que la naturaleza era su principal fuente de inspiración, por ello grababa a animales reales para crear sus animaciones. Grabando a unos ciervos en 1942 para animar a Bambi, surgió la idea de estos documentales.

editoriales de Revistas (Disney Press, Disney Kids Magazines, Marvel Press) y una editorial de libros escolares (Disney Learning).

- Disney Store: Es el brazo de comercialización de Disney. Estas tiendas venden el *merchandising* de sus películas y series (con especial atención a la franquicia Princesas Disney) creando un ambiente “mágico”, con castillos, vestuarios de princesas, etc. Creado en 1987, existen más de 200 Disney Stores en Estados Unidos, más de 40 en Japón y más de 100 en Europa.
- Disney Digital Network: Creadora de contenido *online* dirigido a los llamados millenials y la generación Z a través de las plataformas y los *influencers* más populares.

4 – Parks and Resorts

- Disneyland LA: Es la esencia de Parks and Resorts ya que fue el primer parque de atracciones ideado por Walt Disney. Es un conjunto de dos parques de atracciones (Mágic Kingdom y Disney California Adventures), tres hoteles resort y el Downtown Disney (una avenida comercial que simula la América de los años 30).
- Walt Disney World Resort: Con aproximadamente 100 kilómetros cuadrados, es un conjunto de cuatro parques de atracciones (Disney Magic Kingdom, Epcot, Disney Hollywood Studios y Animal Kingdom), diecisiete hoteles, un Downtown y dos parques acuáticos.
- Tokyo Disney Resort: Lo forman dos parques (Tokyo Disney Sea y Tokyo Disneyland Park), tres hoteles y un centro comercial. Este parque no es propiedad de Disney, pero tiene royalties sobre los ingresos que genera el parque.
- Disneyland París: Un conjunto de dos parques (Disneyland park y Walt Disney Studios Park), siete hoteles, Disney Village y Campo de golf. Este parque es deficitario pero se mantiene abierto porque es el símbolo de Disney en Europa.
- Hong Kong Disneyland Park: Un parque y dos hoteles, con previsiones para abrir un segundo parque dedicado a Marvel y un tercer hotel.
- Shangai Disney Resort: Segundo parque Disney en China, el proyecto consiste en un parque, dos hoteles y, como se describe en la web de The Walt Disney Company, nuevas experiencias dedicadas específicamente a la gente de China”
- Disneycruise Line: línea de cruceros con cuatro barcos en propiedad: Disney Wonnder, Disney Mágic, Disney Dreams y Disney fantasy. Los viajes comprenden puertos del Caribe, Bahamas, Alaska, La Riviera mexicana y Europa. Disneycruise Line cuenta con un islote de su propiedad, Castaway Cay, donde sólo atracan sus barcos, con varias playas y un bosque de palmeras. Castaway no

es un parque de atracciones propiamente dicho, pero tiene cabañas privadas, una calle de tiendas y restaurantes, pequeñas atracciones de agua, planes de buceo y todos los personajes Disney con referencias al mar (Como los piratas de *Peter pan* o los personajes de *Piratas del caribe*).

- Disney Vacation Club: Club de vacaciones con más de 200.000 socios y 13 destinos turísticos elegidos por Disney y ocho resorts distintos. Además, el Disney Vacation Club ofrece los servicios del resto de franquicias (Parques temáticos, musicales, Disney on Ice...).
- Aulani: Resort y Spa situado en Hawái. Aulani sigue el estilo hawaiano en su decoración y su arquitectura, las actividades son también hawaianas (bailes regionales, cata de comida hawaiana...) además de tener spa y una laguna artificial con todo tipo de peces de colores.
- Adventures by Disney: Agencia de viajes especializado en un público familiar. Con guías turísticos en todos los continentes, Adventures by Disney ofrece una experiencia distinta a otras agencias, con planes típicos, actividades y excursiones en cada destino.
- Disney Imagineering: Es el brazo creativo de Disney Parks and Resorts; desarrolla y diseña las atracciones y los espacios de Parks y resorts.

Entre todos los sectores de esta basta compañía, este estudio se centra en dos: Disney Animation Studio por ser el origen de las películas que aquí se analizan, y Disney Consumer Products que es el sector encargado de alargar la vida de las heroínas estudiadas a través de productos de todo tipo.

Una vez explicada la osamenta de la compañía, profundizamos en dos franquicias de vital importancia para nuestro estudio: Princesas Disney y Frozen.

5.2.2. Franquicia de Princesas Disney.

En el año 2000, Michael Eisner había conseguido que la empresa se convirtiera en una gran compañía y salir de la crisis en la que estuvo sumida la multinacional tras la muerte de Walt Disney gracias a tres parques temáticos nuevos, una línea de cruceros, la compra de ESPN, la creación de la productora Touchstone, un contrato de coproducción con los estudios Pixar y el éxito de la “era renacentista” de Disney⁶⁵. Sin embargo, la división de productos de consumo se encontraba en pleno declive. Las ventas de las tiendas Disney Stores decaían cada año un 30 por ciento, y la última película producida por Disney - *Bichos* (1998)- no daba oportunidades de *merchandising*. Además, la división había desencadenado una guerra de precios por la concesión de varias licencias para sus

⁶⁵ Se llama era renacentista de Disney a la etapa comprendida entre 1989 y 2000. Las películas de esta década fueron las más taquilleras de la historia de Disney, el adjetivo Renacentista se refiere al estilo clásico de estas películas que recordaba a los primeros filmes de Disney.

productos. Ante esta situación, Eisner contrató a Andy Mooney -ejecutivo de Nike- como presidente de la sección de productos de consumo.

Mooney consiguió en un año crear el sello más lucrativo de la compañía Disney: La franquicia de Princesas Disney. Mooney había observado en uno de los espectáculos de patinaje artístico (los llamados *Disney on ice*) que la mayoría de las niñas del público asistían vestidas de princesas y otras protagonistas Disney, pero “no eran productos de Disney, eran trajes genéricos de princesas”⁶⁶. Después de varias negociaciones con los ejecutivos más importantes de la compañía, que se negaban a la nueva franquicia⁶⁷, Mooney creó un conjunto de Princesas Disney (Blancanieves Cenicienta, Aurora, Campanilla, Ariel, Bella, Jazmín, Pocahontas y Mulán) unidas bajo un mismo sello, y remodeló todas las tiendas Disney para sus nuevas protagonistas. Los más de 25.000 productos de las Princesas hicieron crecer los ingresos de las tiendas Disney Stores, de 300 millones de dólares en 2001 a 3 billones de dólares en 2006.⁶⁸

“El estilo de vida como marca por el que Nike se había hecho famoso no sólo hizo que la empresa prosperara en la década de 1990, también transformó la industria del marketing. Los consumidores eligieron productos sobre la base de conexión emocional con una marca, no sólo a un elemento específico. Mooney quería dar esa misma profundidad a la comercialización de los personajes de Disney, para sacarlos de su gueto de figuritas y llevarlo a la posición de estilo de vida.”⁶⁹

Los beneficios de la marca de Princesas no se basan exclusivamente en los productos vendidos en las tiendas Disney Stores (películas, disfraces, ropa, juguetes, muñecas, peluches, etc.), Mooney aumentó el dominio de las Princesas Disney que se extiende a todos los parques temáticos, cruceros, musicales, espectáculos y editoriales⁷⁰ de la compañía.

Al igual que Michael Eisner, Mooney vio que la fuente de ingresos que alimentaba al resto de la compañía era *Disney Studios*, y los filmes que el estudio producía cada año. El verdadero éxito de Mooney fue utilizar también las películas clásicas que no daban beneficios desde la primera etapa de Disney, de tal modo que *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *La Cenicienta* (1950) y *La Bella durmiente* (1959) fueron su principal fuente de ideas y beneficios. Gracias a la franquicia, las princesas Disney se mantienen en los centros comerciales, reteniendo una base de devotos fans. La vida de venta de cada personaje se alarga con productos de todo tipo, a través de licencias y *merchandising*, sin depender de la película en la que aparecen.

⁶⁶ Andy Mooney en Joshua Shaffer *Discovering the Magic Kingdom: An Unofficial Disneyland Vacation Guide* (Estados Unidos: AthorHouse, 2010), 32 (traducción de la autora).

⁶⁷ Roy Disney, sobrino de Walter Disney, fue uno de los que se opusieron a los cambios de Mooney porque pensaba que cambiaría la imagen de Disney.

⁶⁸ Mitchell y Reid, *Girl Culture*, an Encyclopedia, 484.

⁶⁹ Gregory, *Buy buy Baby*, 136 (traducción de la autora).

⁷⁰ La revista *Princesas Disney* se distribuye en más de 72 países.

5.2.2.1. El concepto de Princesa creado por la franquicia.

Para Andy Mooney, “la división de las Princesas Disney es una extensión natural de estos personajes atemporales, que permite a las niñas formar parte del mundo de sus princesas favoritas”⁷¹. Para conservar la originalidad y exclusividad de lo que Mooney llama las “mitologías” de cada princesa⁷², las protagonistas de la franquicia no tienen relación entre ellas; incluso cuando aparecen en grupo, no hay contacto visual, cada una mira a una dirección diferente. Cada personaje tiene una personalidad distinta y sus propios seguidores, pero todo el grupo representa un mismo estilo de vida glamuroso y mágico.

Otros personajes de producciones de Disney son princesas - como Eilonwy de *Tarón y el caldero mágico* (1985) o Nala de *El rey León* (1995) - y sin embargo no son Princesas Disney, mientras que Mulán, Tiana y Bella forman parte de la franquicia sin ser de extracción real. Esto se debe al significado de “Princesa” que Mooney ha creado, construido de forma tan amplia que cualquiera puede formar parte de la franquicia si cumple dos requisitos: tener unas características físicas concretas (“la juventud y lozanía de las princesas, sus bellos rostros y las cinturas de avispa son comunes a todo el grupo”⁷³) y posibilidades de venta.

En la página web de la compañía se explica que todas las consumidoras pueden llegar a ser princesas si “confían en sí mismas”. De hecho, la nueva campaña publicitaria que la franquicia comenzó en 2016 se titula “Dream big, princess” y anima a las niñas de todo el mundo a confiar en sí mismas para alcanzar cualquier meta que se proponga. Este concepto de confianza va unido a una serie de productos de consumo (tales como vestidos de los personajes, ropa interior rosa, maquillaje y pinta uñas) y a unos rígidos roles sexuales que representan las princesas. La idea de que las mujeres necesitan comprar para ser felices es muy importante para la retórica del postfeminismo, y esta factoría es la puerta de entrada al consumismo para el público infantil femenino; el primer acercamiento de las niñas a una sociedad donde la apariencia externa está ligada a la confianza en uno mismo.

“Desde muy temprana edad, las niñas aprenden a definirse a través de su exterior, y un gran número de investigaciones sugiere que el énfasis de nuestra cultura en la belleza física es la raíz de problemas como la falta de autoestima, los trastornos alimentarios y el comportamiento sexual temprano.”⁷⁴

⁷¹ Mooney en Korkis, «Evolution of the Disney Princesses», (traducción de la autora).

⁷² Orenstein, «What’s Wrong With Cinderella?», (traducción de la autora).

⁷³ Míguez, «De Blancanieves, Cenicienta...», 55.

⁷⁴ Logan, Liz. «Is Disney princess culture bad for our daughters?. A conversation with Peggy Orenstein, author of "Cinderella Ate My Daughter», Logan, Liz. «Is Disney princess culture bad for our daughters?, A conversation with Peggy Orenstein, author of "Cinderella Ate My Daughter», *Make it better*, 28 de enero de 2011, acceso el 14 de enero de 2017. <http://makeitbetter.net/family/is-disney-princess-culture-bad-for-our-daughters/> (traducción de la autora).

El nuevo concepto de princesa creado por Mooney permite a la compañía Disney renovar cada princesa -antigua o reciente-, adaptándola a las normas estéticas y estereotipos contemporáneos. Para entrar a formar parte de la franquicia hay que pasar una serie de normas y cambios como los que sufrió la heroína Mérida en 2013. Cuando comenzó, la franquicia de Princesas Disney sólo contaba con once miembros (Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jasmine, Pocahontas, Mulán y Campanilla⁷⁵). En 2010, Tiana ocupó el puesto de Campanilla; un año después llegó Rapunzel, y en 2013, Mérida. Cada llegada de un nuevo miembro incluye una modificación del personaje para ajustarse a los cánones de la franquicia y una coronación – un espectáculo en un palacio representativo⁷⁶-. Su apariencia física también puede cambiar, al igual que algunos detalles (como el brillo de sus vestidos o la eliminación de sus armas). Así, en 2013 la princesa de Disney Pixar, protagonista de *Brave* (2012), pasó a formar parte de la franquicia. Mérida fue la primera protagonista femenina de Pixar (y la única hasta la fecha) y, a pesar de que Pixar formaba ya parte de Disney en 2012, el proyecto fue enteramente dirigido por la compañía fundada por Jobs en 1986 - de hecho, es a él a quien se dedica este filme-. Por tanto, la película *Brave* se aleja de la representación típica de la princesa Disney, ofreciendo un nuevo inspirado en cuentos de hadas.

“El temperamento y la autonomía de Mérida se resumen en su capacidad para cabalgar a gran velocidad o en el uso del arco y la flecha, habilidades reservadas a los varones. En *Brave* no hay bailes glamurosos para conocer a príncipes azules; Mérida no luce vestidos fantásticos porque no los desea y porque prefiere la ropa cómoda para correr por los bosques.”⁷⁷

Cuando Disney decidió incluir a Mérida en la franquicia Princesas Disney, la compañía suavizó los rasgos de la protagonista, estrecharon su cintura y dibujaron a la protagonista adolescente con un cuerpo de mujer madura en un vestido brillante. El cambio de la princesa de Pixar según los estándares de Disney, causó una gran polémica que terminó por modificar toda la página web de la franquicia. La directora de la película, Brenda Chapman, comenzó una campaña para exigir a Disney la “desexualización” de Mérida, porque “fue creada para romper el molde, para dar a las niñas un modelo mejor, más fuerte, algo con sustancia y no una cara bonita que espera a vivir un gran romance”⁷⁸.

Mulán, protagonista de la película homónima de 1998, también sufrió un cambio substancial cuando eliminaron todo rastro de guerrera en los dibujos de la franquicia. El filme narra la historia de una guerrera China que salva a su país de invasión de los unos. Sin escudos ni armas, Mulán reaparece en la franquicia con un vestido brillante y maquillaje, siguiendo la estética de las primeras escenas del filme con la que la heroína

⁷⁵ Campanilla fue eliminada de la Franquicia para formar la suya propia: *Disney Fairies*.

⁷⁶ Tiana fue “coronada” en el New York Palace, Rapunzel en el palacio de Kensington y Mérida en el Palacio de Cenicienta de Disney World.

⁷⁷ María Isabel Menéndez, «Mujeres y poder: Amazonas en el cine contemporáneo para adolescentes», *Investigaciones feministas* 8, nº2 (2017): 421.

⁷⁸ The Hollywood Reporter, 2013 (traducción de la autora).

no se siente cómoda. La transformación de la heroína china, sin embargo, no supuso ningún tipo de debate, a pesar de la clara sexualización de un personaje que se define en el filme como guerrera en contra de todas las normas estéticas que se impone al resto de personajes femeninos del relato.



El cambio estético de Mulán para formar parte de la franquicia Princesas Disney. A la derecha, un fotograma de la película de 1998. A la izquierda, una imagen diseñada por la compañía que adorna tazas, camisetas, cojines y fundas de móvil en las tiendas Disney Stores.

Mooney afirma que sus productos “permiten a las niñas hacer lo que hacían de todos modos: proyectarse a sí mismas en personajes clásicos de Disney”⁷⁹. Sin embargo, las Princesas Disney parecen incitar a un público muy influenciado (su target son niñas de 2 a 9 años) a consumir productos innecesarios relacionados con la transformación física. Si antes las niñas se disfrazaban de princesas, después de la creación de la franquicia se está diciendo al público infantil cómo ser princesas y cómo jugar a serlo⁸⁰, convirtiendo este juego en un estilo de vida ligado al consumismo y el ideal de belleza de cada época.

Las representaciones de las Princesas han ido unidas a las expectativas de género y estereotipos de cada etapa, dando al público una figura con la que puede identificarse cómodamente. “Lo más fascinante de Disney es su interminable renovación de la princesa para que se corresponda con las normas contemporáneas de género, y mantener la relevancia tanto en acciones y características”⁸¹. Los cambios estéticos ya mencionados unen a todos los personajes bajo el mismo manto (respetando sus “mitologías”). Gracias a Mooney, “Cienicienta y todas sus compañeras como conjunto poseen un valor de marca basado en la asociación, el prestigio y la imagen”⁸²: la compañía Disney está ligada a las princesas y viceversa. Además, la marca se asocia con la riqueza como meta final, pero proyectando siempre una imagen de inocencia para los padres. Así, todos los eventos, coronaciones y apariciones de las princesas están rodeadas de lujo y ostentación. A pesar de que en los relatos cinematográficos, las princesas pasan la gran mayoría de la trama fuera del ambiente lujoso —en algunos casos, como Mulán o Tiana, ni si quiera tienen rango de princesas ni vestidos de fiesta—, la franquicia representa a todas las heroínas como miembros de una realeza idealizada rodeada de glamour.

⁷⁹ Mooney citado en Amy Davis, *Handsome Heroes & Villains: Men in Disney's Feature Animation* (Londres: Ebook John Libbey Publishing Ltd., 2015), 5.

⁸⁰ Logan, «Is Disney princess...».

⁸¹ Stover, «Damsels and Heroines...», 2 (traducción de la autora).

⁸² Gregory, *Buy buy baby*, 143 (traducción de la autora).

5.2.2.2. El alcance mediático de los personajes de la franquicia.

La unión de estas protagonistas Disney se ha logrado con una inteligente campaña de marketing y pequeñas modificaciones que han conseguido que personajes de 1937 sigan siendo los modelos a seguir del público infantil femenino del siglo XXI. Además de los cambios físicos y de indumentaria de los personajes, la factoría se apoya en la compañía para afianzar su popularidad mediante tres vías (Studios Entertainment, Parks and Resort y Media Networks).

En 2013 se estrenó la serie *La princesa Sofía*, en la que una pequeña niña se convierte en princesa y tiene que aprender a comportarse como tal; para ello necesita asistir a una Escuela de Princesas dirigida por las tres hadas madrinas de Aurora, protagonista de *La bella durmiente* (1959). En cada capítulo de la serie, Sofía recibe una visita de alguna Princesa Disney enseña la protagonista los valores de una buena princesa. De esta manera, la franquicia vuelve a publicitar a sus protagonistas. Además, a raíz de esta serie se creó un nuevo apartado dentro de la franquicia: “La escuela de Princesas”.

En 2015 se estrenó la película *La Cenicienta*, un remake no animado del filme clásico de 1950; en el preestreno de la obra en Disneyland, la protagonista apareció rodeada de un grupo de niñas con el nuevo vestido de la princesa. En 2017, con el estreno de *La bella y la bestia* se añadió a la historia un aspecto más moderno recurriendo a la actriz Emma Stone, reconocida feminista. Con distintas anécdotas como que Stone se negó a llevar corsé para el vestido, se narró con tintes modernos el mismo relato del filme de 1989, sobre una mujer que se enamora de la bestia que la tiene atrapada.

Esta misma táctica de recurrir a las nuevas producciones audiovisuales para que perduren los filmes más antiguos se utilizó en 2001 con *Princesa por sorpresa*. Para ayudar a formar la franquicia, se estrenó una película en la que la protagonista descubría ser una princesa y tenía que aprender a serlo asistiendo a clases de protocolo y acudiendo a un experto en estética; un filme basado en la transformación de una niña patosa y fea en una princesa guapa y refinada. Dirigida a un público preadolescente, *Princesa por sorpresa* tuvo un gran preestreno en el que las Princesas Disney hicieron su aparición como grupo por primera vez.

La transformación que sufren las protagonistas de *Princesa por sorpresa* y *La infanta Sofía* confirma una de las líneas más importantes sobre las que se construye este sello. La mayoría de las ventas de las Princesas Disney se basan en el cambio físico: maquillajes, vestidos, pelucas, tacones, etc. Esta base de transformación hace que la protagonista principal de la franquicia sea Cenicienta, la pobre y harapienta niña que se transforma en una delicada princesa con vestido brillante. En 2005, Disney World introdujo *Cinderellabration*, un espectáculo que se repite varias veces al día, en el que se corona a Cenicienta una y otra vez, mientras el resto de Princesas Disney asiste al evento con los brillantes vestidos que se venden en las tiendas Disney Store y acompañadas de sus respectivas parejas románticas. Cenicienta es la personificación de la factoría por el aura de elegancia y magia que la rodea, además de personificar el concepto de transformación

que representa la marca. Es el personaje de la franquicia que más factura, y la que inspira mayor número de productos, algunos de ellos para adultos – como tiaras y joyas⁸³ -. También hay otros productos de Cenicienta dirigido a clientes adultos como una escolta para novias; por 2.500 dólares, las novias pueden casarse con la canción de boda de la película y son transportadas en una calabaza de cristal tirada por caballos. No hay que olvidar los centros *Bibbidi Bobbidi Boo*⁸⁴, en los que las niñas pueden maquillarse, hacerse la manicura y peinarse, un proceso de transformación para niñas de entre 3 y 11 años que quieran parecerse a las princesas. Estas boutiques son una muestra de cómo Disney forma parte de las industrias que provocan un cambio fundamental en la sociedad que lleva a tratar a los niños no sólo como consumidores sino como objetos de consumo. “Se estima que en Estados Unidos, se celebran unos 3000 al año (concursos de belleza), en los que compiten más de 100.000 niñas menores de 12 años. En algunos casos han participado niñas hasta de 8 meses.”⁸⁵

Es conveniente para este estudio observar cómo la productora Disney transformó el cuento clásico europeo para adaptarlo a una película infantil, y cómo el departamento de productos de consumo de Disney ha hecho evolucionar al personaje de la película hasta convertirse en un producto comercial. La Cenicienta de las tiendas Disney Stores es ahora una “superestrella”; en el cuento recopilado por los hermanos Grimm – la versión más popular del relato- y en la película de 1950, la protagonista pasa la mayor parte del filme vestida con ropa vieja y rodeada de ratones, mientras que la Cenicienta de la factoría Princesas Disney “rara vez aparece sin el vestido brillante para el baile, prefiere la compañía de la realeza y los zapatos de cristal”⁸⁶, y promociona maquillaje, tocadores mágicos y tiaras doradas. Siguiendo el esquema del *Star System*, las Princesas Disney proyectan una vida basada en el lujo, muy diferente a los orígenes de los personajes en sus respectivos cuentos. Esta transformación se puede apreciar en todos los personajes femeninos que forman el sello. Una evolución que va de la mano de la publicidad moderna -como los anuncios de cosmética para la mujer- al desvincular al personaje femenino del ámbito privado y público se consigue vender la imagen mágica del producto. El hecho de que a las protagonistas no se las asocie con ningún trabajo ni vida privada (al menos en los anuncios de la franquicia) consigue el elemento de envidia e imitación que comparten con las modelos de los *spots* publicitarios.

Esta evolución de los personajes es un anuncio de la transformación que sufren sus clientes más directos. Andy Mooney afirma que la obsesión por las princesas sólo es una etapa en la vida de cada niña⁸⁷, pero después de ésta llega otra fase. Las niñas de entre 2 y 10 años forman el *target* de la factoría, cuando éstas crecen pasan a ser clientes de otras

⁸³ Swarovski, por ejemplo, vende una línea de joyas de Cenicienta.

⁸⁴ Nombre inspirado en la canción que canta el hada madrina al transformar a Cenicienta en una princesa para el baile, en *La Cenicienta* (1950).

⁸⁵ Giroux, *El ratoncito feroz...*, 56.

⁸⁶ Jodi Kantor, «Love the Riches, Lose the Rags», en *The New York Times*, 3 de noviembre de 2005, acceso el 14 de marzo de 2015, <http://www.nytimes.com/2005/11/03/fashion/thursdaystyles/love-the-riches-lose-the-rags.html> (traducción de la autora).

⁸⁷ Orenstein, «What’s Wrong With Cinderella?».

franquicias Disney. Como una evolución natural, las niñas que disfrutaban comprando tiaras de las Princesas Disney siguen el camino que la compañía les señala hacia unos personajes más sofisticados que Minnie o Blancanieves. Sus siguientes referentes son las adolescentes de los canales de televisión de Disney y las cantantes de sus discográficas. Como los personajes que forman el grupo de Princesas, los modelos a seguir que Disney presenta a las preadolescentes y adolescentes no son sólo personajes de series o películas, son una marca que se expande a todos los sectores de la compañía (venden discos, maquillaje, líneas de ropa, libros, y su imagen aparece en todo tipo de productos)⁸⁸.

Parte de la cultura de las Princesas Disney anima a las niñas a definirse a través de la belleza, jugando a la sensualidad. Pero, aunque las princesas nunca crecen, el público y las actrices de Disney sí lo hacen, pasando a ser realmente sensuales. Estos personajes no animados interpretados por actrices adolescentes representan una imagen de inocencia para los padres, porque han crecido con sus hijas mientras seguían jugando a las muñecas⁸⁹. Cuando empiezan a actuar en la compañía aún representan personajes preadolescentes, sin embargo suelen ir maquilladas, con faldas cortas y bailan con movimientos provocadores. En muchas ocasiones, los contratos les obligan a seguir en ese papel, hasta que una mujer adulta sigue haciendo el papel de adolescente, es en este momento cuando los vestidos cortos y los movimientos mencionados pasan a ser una imagen realmente sensual.

Un ejemplo de esta evolución del público que pasa de consumir productos de princesas a seguir a estrellas adolescentes está representado en la marca estadounidense Libby Lu. Estas tiendas venden experiencias a niñas para ser desde una princesa a una cantante famosa. Maquillaje, disfraces, joyas y libros con consejos como *El precio de la fama*, ayudan a las niñas a seguir a sus ídolos que pasan de Blancanieves a Hanna Montana sin darse cuenta: “*Someday My Prince will come* se transforma de manera natural en “*Oops I did it Again*”⁹⁰. La mezcla de vestidos de princesa y tops ajustados son un ejemplo del paso de la etapa de Princesas a la sensualidad impuesta al público adolescente.

En la página web de Disney Channel encontramos la llamada “zona fan”, en la que las niñas pueden aprender todo sobre sus nuevos ídolos adolescentes, las estrellas de Disney Channel. La mayoría de estos personajes son mujeres, y tienen su propia página web donde venden su último disco y explican trucos de belleza. El valor de la belleza física, ya presentado en las Princesas Disney, se vuelve protagonista indiscutible en las series de ficción de Disney Channel dirigidas a adolescentes. Así lo explica Virginia Guarinos:

“Con la corporeización llega el valor de la belleza y el cine de imagen real encuentra matices en ella que la esquematización de la imagen animada no permite. Esto vuelve también más completo el perfil de representación que

⁸⁸ Peggy Orenstein, «Dodging Disney in the Delivery Room», *NPR*, 9 de febrero 2011, acceso el 10 de marzo de 2016, <http://www.npr.org/2011/02/10/133627064/dodging-disney-in-the-delivery-room>.

⁸⁹ En la página web de las princesas Disney aparecen vídeos en los que estas actrices adolescentes hablan de sus princesas favoritas.

⁹⁰ Orenstein, «What’s Wrong...», (traducción de la autora).

aprende y busca el espectador adolescente. Disney lo sabe y sabe que el consumo televisivo aumenta en esas edades, de ahí que el perfil de adolescente tenga que ver con estos dos factores: aumento de complejidad y paso del cine a la tele a través del canal temático Disney Channel.”⁹¹

Las mismas actrices que protagonizan dichas series representan y sufren esta obsesión por el aspecto y el cambio físico entre la infancia y la madurez. No es extraño ver a las actrices adolescentes de Disney Channel, que al principio de su carrera son un icono de inocencia y castidad que tranquiliza a los padres, posando, con el paso de los años, en revistas para adultos como *Maxim*⁹² o en demandas por comportamientos poco educativos para los niños. El caso de la serie *Hanna Montana* (2006 -2011) es ilustrativo, dado que fue la serie de Disney Channel que más éxito obtuvo y cuyo argumento – una chica normal que, en secreto, es una estrella del rock - permitía crear un personaje que sirviera para todos los departamentos de Disney: venta discos, disfraces, películas, entradas a conciertos, etc.

“El éxito fácil y el consumismo son valores fundamentales en esta serie que está levantando polémica entre los padres de las menores que la siguen por el comportamiento de la protagonista en sus giras y vida personal. Los adolescentes no saben distinguir entre la ficción y la realidad y acaban repitiendo los roles de los protagonistas de las series. Así, cuando dicha protagonista sale de la pantalla para dar un concierto en directo, esa barrera entre lo ficticio y lo real es fácilmente franqueable por personas que se encuentran en pleno desarrollo de su personalidad.”⁹³

A través de “las estrellas Disney adolescentes se muestra un modelo de mujer sexualizada que responde al prototipo de feminidad patriarcal”⁹⁴. Ésta es la siguiente etapa de un consumo audiovisual que empieza con la factoría de Princesas Disney. La erotización de las niñas comienza con pequeños detalles de maquillaje, posturas sensuales, ropa ajustada, joyas o tacones. Este problema se extiende hasta llegar a una “omnipresente erotización de las niñas en los medios populares de comunicación y la igualmente omnipresente ignorancia y negación de este fenómeno”⁹⁵.

Además de la televisión, su presencia en Parks and Resorts y los productos de las tiendas Disney Stores, la franquicia Princesas Disney tienen su sector en las aplicaciones móviles y los videojuegos de Disney. En la aplicación *Disney Princess Palace Pets*, las

⁹¹ Virginia Guarinos, «La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel», *Comunicación y Medios*, nº 23 (2011): 40.

⁹² Hillary Duff, la primera estrella adolescente de Disney Channel apareció en 2009 en la revista *Maxim* como “la estrella joven más caliente del año”.

⁹³ Rosalba Mancinas, Antonia Nogales y María José Barriga, «Evolución de estereotipos de género en Disney», *Logros y retos: Actas del III congreso universitario Nacional Investigación y género*, coord. Isabel Vázquez Bermúdez, (Universidad de Sevilla, 2001), 1183.

⁹⁴ Ana Muñoz y Mar Martínez «Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21, nº1. (2015), 375.

⁹⁵ Walkerdine, «La cultura popular y la erotización de las niñas», 482.

princesas preparan a sus mascotas para asistir a una fiesta. Las mascotas se definen como “elegantes y sofisticadas”, y celebran su transformación con frases como “nunca me he sentido tan guapa como ahora” o “las gatitas deben llevar coronas”. Vemos en este ejemplo cómo el lujo y la apariencia física sigue siendo una temática presente en los videojuegos de la franquicia. Otro ejemplo ilustrativo es el videojuego *Disney Princesas: un viaje encantado*, en el que la jugadora debe ayudar a las Princesas Disney a salvar sus reinos. A pesar de tratarse de un juego de aventuras, el aspecto físico es de nuevo un tema recurrente. Así, nada más empezar el juego, un hada explica a la jugadora que siempre que quieras puedes “cambiarte de vestido, peinado, zapatos y todo tipo de cosas”.

Tras lo expuesto, no cabe duda que el análisis de las Princesas Disney se presenta relevante para los estudios de alfabetización audiovisual. No sólo por el éxito de sus películas, también por la omnipresencia de estos personajes en la vida de un público vulnerable y su influencia en éste para llevarle, en el futuro, a productos dañinos para su desarrollo.

5.2.3. Franquicia Frozen

En 2013, el filme de Disney *Frozen* se convirtió en la película animada más taquillera de la historia con más de un billón de dólares recaudados en taquilla ese año. En 2014, los ingresos de Disney Consumer Products ascendieron un 12% gracias a la nueva película⁹⁶. Así relata Bob Iger su sorpresa ante el éxito del filme: “Fue un año después del estreno, cuando nos dimos cuenta del verdadero impacto que *Frozen* había supuesto a nuestra compañía”⁹⁷. En 2014, Iger anunció el nacimiento de la nueva franquicia, que se ha convertido en una de las marcas más lucrativas de la compañía⁹⁸.

La marca Frozen, como la de Princesas Disney, se extiende por toda la compañía (Disney Stores, parques temáticos, editoriales, discográficas...). En las tiendas, Los artículos con el sello Frozen pasan de juegos de disfraces y ropa del hogar, hasta ropa interior para adultos y productos de papelería. El éxito de la franquicia llegó a superar a uno de los competidores más fuertes de Disney Consumer Products: Barbie. En las Navidades de 2014, la muñeca Barbie dejó de ser la más vendida por primera vez en la historia desde su creación en 1959, sustituida por la muñeca de Elsa (personaje de *Frozen*). La banda sonora de la película vendió más de 2 millones de copias sólo en Estados Unidos durante ese año, y las descargas digitales se cuentan entre las mayores jamás vistas por Hollywood. Tras ganar el Oscar a la mejor canción original en 2014, con *Let it go*, la compañía decidió comenzar a escribir el musical de la película para

⁹⁶ Natalie Robehmed, «The 'Frozen' Effect: When Disney's Movie Merchandising Is Too Much», en *Forbes*, 28 de julio 2015, acceso el 15 de octubre de 2015, <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/07/28/the-frozen-effect-when-disneys-movie-merchandising-is-too-much/#3e16bd0522ca>.

⁹⁷ Robert Iger en Julia Brostein, «Frozen boost», CNBC News, 4 de Febrero de 2015 (traducción de la autora).

⁹⁸ Binyamin Appelbaum, «How Disney Turned "Frozen" Into a Cash Cow», *New York Times Magazine*, 18 de Noviembre de 2015, acceso el 1 de Junio de 2017, <https://www.nytimes.com/2014/11/23/magazine/how-disney-turned-frozen-into-a-cash-cow.html>.

Broadway. Mientras, *Disney on Ice* creó el show de patinaje de *Frozen*, el espectáculo que más recaudó en la gira *Disney on ice* de 2014-2015. El alcance de la película llega hasta la vida más personal: en 2014, Elsa se convirtió en un nombre popular en Estados Unidos (más de 2000 niñas se registraron con ese nombre)⁹⁹.

Robert Chapek, que sustituyó Andy Mooney en 2011, fue el encargado de crear la franquicia *Frozen* con su mitología propia. Junto a Michael Giaimo, director de arte de *Frozen*, Chapek moldeó el estilo de la nueva marca. Por su concepto artístico y de guión, los nuevos personajes Disney no podían formar parte de la división de Princesas Disney, a pesar de haberse convertido en las princesas más famosas de la compañía. Algunas decisiones creativas de Giaimo, que añadieron valor a la película, separaron más a *Frozen* del resto de protagonistas femeninas de Disney; en especial, la decisión del predominio del color azul en todo el filme (el color de la marca Princesas Disney es el rosa).

Otro de los aspectos que separa a ambas franquicias es el público al que se dirigen. La nueva franquicia está dirigida a un público más amplio, niños y niñas en una franja de edad de 2 a 12 años. Así, se pueden encontrar juguetes infantiles de peluche, disfraces para ambos sexos, y publicaciones para preadolescentes, como el test de la página oficial de *Frozen* “¿Con qué chico de *Frozen* estás saliendo?”. También hay un público adulto, un grupo reducido al que la multinacional dedica distintos espacios en la página web oficial.

Pero es la representación de las protagonistas de *Frozen* la gran diferencia entre esta franquicia y la de Princesas Disney. Mientras que la factoría de Mooney une a princesas distintas bajo un mismo sello pero sin relación entre ellas, la marca *Frozen* mantiene unidas a las dos princesas en todo momento, representando dos estilos distintos que permiten más ventas, además de un nuevo concepto que falta en la marca de Princesas Disney: la amistad entre los personajes. Al formar parte de la misma película, Elsa y Anna (protagonistas de *Frozen*) aparecen siempre unidas en todos los espectáculos, al contrario que las princesas Disney que nunca se presentan acompañadas de familiares o amigos de su edad. En *Fantasyland*, uno de los parques de *Walt Disney World*, un espectáculo reúne a todas las princesas de la compañía. Se trata de un Hall de El Reino Mágico en el que se ofrecen “audiencias reales” con las princesas. Los personajes de Princesas Disney eran las protagonistas del Hall de cuentos de hadas, pero en 2014, Elsa y Anna entraron en el espectáculo. Para diferenciar las marcas, estas dos princesas están siempre juntas (al contrario que el resto) y se sitúan en el lado contrario de las Princesas Disney. Lo mismo ocurre en otros parques temáticos y espectáculos, las dos franquicias se separan en el espacio para que el público las distinga. Los parques han construido tiendas exclusivas de *Frozen*, y en las tiendas Disney Stores tienen su propio apartado.

Sin embargo, ambas franquicias se confunden en otros medios. En la página web oficial de Disney las marcas están bien diferenciadas, pero se unen en el apartado “Academia de Princesas”, en el que las protagonistas de *Frozen* tienen su propia sección,

⁹⁹ Justin Wolfers, «After Frozen, a baby boomlet of Elsas», *New York Times*, 2 de Julio de 2015.

animando a las niñas a patinar sobre hielo. Ya que comparten con las princesas Disney la voz musical, el cuerpo delgado y la fama, se presenta lógica la unión de las dos marcas. También en las redes sociales de la compañía, ambas franquicias se mezclan, uniendo a las protagonistas de *Frozen* con las Princesas Disney bajo el ya mencionado manto de lujo y belleza.

A pesar de esta unión en distintos apartados, *Frozen* tiene su propio universo y, aunque las razones estéticas ya mencionadas son importantes, la principal razón es que *Frozen* funciona económicamente como marca, sin necesidad de apoyarse en otras películas. Mientras que *Blancanieves* o *La Bella durmiente* necesitaron de una franquicia para poder volver a vender productos, *Frozen* recauda millones de dólares por su cuenta, entre otras cosas, porque el color azul ha permitido a los niños acercarse a esta película de princesas y comprar objetos destinados a un público masculino (como juguetes de los personajes masculinos de la película, o piezas interactivas para Disney Infinite). También con la elección del título del film y de la franquicia, evitando un nombre femenino, se consiguieron más seguidores masculinos. Esta táctica que comenzó con *Enredados* (historia inspirada en el cuento *Rapunzel*), permite que la película no se identifique únicamente con princesas, para conseguir el mayor público posible.

Como se observa en este apartado, la historia de la franquicia *Frozen* es más reducida y sencilla que la de las Princesas Disney; sin embargo, tiene también una importancia vital para los estudios de alfabetización audiovisual. El éxito de la franquicia es indudable y crece cada año con nuevos productos y producciones (tras el estreno del filme, se han estrenado ya dos cortometrajes como secuelas de éste y se planea el estreno de la segunda entrega de la película para 2019). La influencia de *Frozen* en el público infantil es un hecho. Como ya se ha mencionado, las protagonistas del filme también tienden a mezclarse con las Princesas Disney, extendiendo ese universo mágico y glamuroso que se presenta a las niñas de entre 2 y 12 años, con el fin de conseguir más beneficios para la marca.

5.2.4. El poder del concepto de Princesa para la alfabetización audiovisual.

Este apartado que se ha expuesto bajo el título de “Walt Disney Company en la actualidad” tiene como objetivo entender el alcance – social y económico - de las películas que se van a analizar en este estudio. Disney es una de las compañías más poderosas del mundo, por tanto su regulación y organización son importantes para comprender como la empresa ha conseguido influir profundamente en el acervo cultural y en el público infantil.

Desde el comienzo de los estudios, la representación del bien y del mal, de lo bello y lo feo, y de lo masculino y lo femenino es definida por Disney según los estándares americanos. Michael Eisner reconoce el papel de la industria americana del entretenimiento en contribuir a cambiar la historia:

“El muro de Berlín no se derrumbó por la fuerza del armamento occidental, sino por la fortaleza de las ideas de occidente. ¿Y cuál fue el apóstol de esas ideas? Debe admitirse que, en gran parte, fue la industria del entretenimiento, al difundir el estilo de vida americano.”¹⁰⁰

El hecho de que una compañía tan fuerte económicamente tenga como principal misión entretener a los menores implica distintos debates en el ámbito académico sobre la importancia de los medios de comunicación en la educación del público infantil. Las películas “clásicos Disney” y el ambiente de inocencia que desprende la corporación hacen olvidar que es una empresa cuyo fin es, como el resto de compañías, puramente económico. Los mensajes de sus franquicias nos recuerdan “los valores de la sociedad norteamericana basados en la libertad individual, el poder de elegir y sobre todo el poder del consumidor para elegir entre distintos productos”¹⁰¹.

“Los mensajes pedagógicos promocionados por estos programas están diseñados en su mayor parte por una industria publicitaria de 130 mil millones de dólares anuales, que no se limita a vender sus productos sino que también vende valores, imágenes e identidades, que persiguen en gran medida educar a los jóvenes para ser consumidores.”¹⁰²

Las franquicias Princesas Disney y Frozen muestran unos rígidos roles sexuales para las niñas de 2 a 12 años. Estas marcas, unidas al consumismo y la belleza externa, impregnan todos los apartados de la compañía (películas, editoriales, parques temáticos, discográficas y páginas web). La presencia de los personajes femeninos Disney se extiende por distintas pantallas, ayudando al público infantil femenino a proyectar su identidad adulta a través de sus productos¹⁰³. La imagen estereotipada de estos personajes femeninos responde directamente a intereses de marketing. Así, Disney presenta que la apariencia de las princesas no sólo está unida a su belleza, también a sus trajes, productos y accesorios. Sirva como ejemplo la representación de Bella – protagonista de *La Bella y la Bestia* (1991)- en la web de la franquicia. Este personaje tiene una afición clara en la película, la lectura; sin embargo, en la página web de Academia de Princesas, Bella enseña a las niñas a confeccionar trajes, y el juego de este personaje consiste en vestirla con vestidos brillantes y añadir joyas a su tocado. El video de presentación describe a Bella cómo una chica “muy elegante a la que le encanta ponerse guapa para las fiestas y ocasiones especiales”, seguidamente, una niña de unos 6 años entra en la Academia de Princesas para que le enseñen a vestirse como una Princesa con frases como “un buen conjunto no está completo sin unos bonitos zapatos y divertidos accesorios”.

¹⁰⁰ Eisner en Giroux, *El ratoncito feroz...*, 38.

¹⁰¹ Patricia Digón Requeiro, «El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela», *Comunicar, revista Científica de Comunicación y Educación* (2006), 168

¹⁰² Giroux, *El ratoncito feroz...*, 15.

¹⁰³ Karen Wohlwend, «Damsels in discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play», *Reading Research Quarterly* 44, nº1 (2009): 58.

Las franquicias que aquí se estudian se erigen como autoridad para enseñar a las niñas cómo vestirse y comportarse. Contenido y publicidad consiguen solaparse y fomentar el consumismo infantil, en especial el femenino, uniendo los juegos con estereotipos sexistas. Lemonda descubrió que las niñas de cuatro años que pasan más de 10 horas semanales expuestas a televisión adoptaron la creencia de que los chicos son mejores que las chicas, y que tienen un mayor estatus en la sociedad¹⁰⁴. Otros estudios enfocados a los medios de comunicación de la compañía Disney demuestran que las niñas que más tiempo se exponen a productos de esta franquicia (películas, videojuegos, páginas web...) mantienen un juicio estereotipado de la mujer¹⁰⁵.

“A lo largo del siglo XX, la prensa femenina, la publicidad, el cine, la fotografía de moda han difundido por primera vez las normas y las imágenes ideales de lo femenino a gran escala. Con las estrellas, las modelos y las imágenes de pin-up. Los modelos superlativos de la feminidad salen del reino de lo excepcional e invaden la vida cotidiana.”¹⁰⁶

La democratización de la belleza de la que habla Lipovetsky se extiende a todas las capas de la sociedad; y las franquicias de Princesas Disney y Frozen han conseguido llevarla al público más joven. Las dos marcas, copiando el estilo del *Star System*, han convertido a los personajes femeninos animados de sus películas en verdaderos ídolos, con los atributos que debe poseer una mujer norteamericana.

“El Star System tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas de un papel. El personaje más “especificado” es generalmente el protagonista, que se convierte en el agente principal causal, el objetivo de cualquier restricción narrativa, y el objetivo principal de identificación del público.”¹⁰⁷

Resulta evidente que las protagonistas de estas franquicias, a pesar de proceder de distintas culturas y tener diversas razas, siguen un mismo patrón estético -aquel deseable para el público occidental-, siendo los antagonistas los personajes que conservan los rasgos estéticos y los atributos propios de otras culturas¹⁰⁸. El concepto de princesa que presenta Disney parece ambiguo ya que se sostiene en premisas como “creer en una misma” mientras anuncia productos dedicados a la transformación física. A colación de estos mensajes contradictorios, recordamos los estudios sobre revistas femeninas:

¹⁰⁴ May Halim, Diane Ruble y Catherine Tamis-Lemonda. «Four-year-olds' beliefs about how others regard males and females», *British Journal Of Developmental Psychology*, 31(2013), 131.

¹⁰⁵ Julia Golden, «Playing Princess: Preschool Girl's Interpretations of Gender Stereotypes in Disney Princess Media» (Tesis doctoral. Mount Holyoke College, 2015), 65.

¹⁰⁶ Lipovetsky, *La tercera mujer...*, 119.

¹⁰⁷ Bordwell, *La narración...*, 157.

¹⁰⁸ Sirva como ejemplo la película *Aladdín* (1992), en la que el héroe y la princesa presentan rasgos occidentalizados, frente a la estética árabe del antagonista.

“La composición de una publicación de alta gama insiste en esta variedad de temas y discursos; su mensaje oscila entre el animar a la lectora a superar inseguridades e insistir en la importancia de resultar atractiva”.¹⁰⁹

Cabe pensar que estos mensajes contrapuestos que recibe y acepta una gran cantidad de mujeres adultas comienzan a cuajar en el público femenino a edades muy tempranas, gracias a compañías como Disney. El concepto de Princesa Disney se asienta en el consumismo, en la exageración de la feminidad y la belleza exterior, además, la Princesa Disney – exceptuando a Mérida – está enfocada en llamar la atención de un hombre. Así, los juegos se restringen a comentarios de belleza y un trato de pasividad hacía los chicos, y las niñas dejan de jugar a juegos activos para pasar a adornar su cuerpo como entretenimiento¹¹⁰. La tesis de Golden (2015) remarca que las menores que formaron parte del estudio, una vez disfrazadas de estos personajes Disney, sólo giraban sobre sí mismas y hacían comentarios como “¿No es bonito mi vestido?” o “¡Qué guapa soy!”¹¹¹. Este estudio confirma que las franquicias mencionadas reducen la capacidad de inventiva de las niñas, limitando sus juegos a remarcar aspectos físicos. No es osado afirmar que el agarrotado concepto de feminidad y la representación sexualizada de las Princesas pueden ser el principio de trastornos tan comunes en las adolescentes como la ansiedad y los desórdenes alimenticios, llevando a caer en esa “insatisfactoria dinámica de auto-modificación mediante el vestido, la dieta...”¹¹². Las niñas que más objetualizan el cuerpo femenino tienden a la depresión y a la falta de autoestima¹¹³ por lo que la representación estereotipada de estos personajes puede ser maligna para un público tan joven. En el estudio de Golden se destaca también que las menores que pasaron más tiempo expuestas a los productos Disney afirmaron que la belleza es la característica más importante de las los personajes femeninos, y que las mujeres dependen de un hombre¹¹⁴.

Un ejemplo indudable de esta objetualización del cuerpo femenino infantil son los centros *Bibbidi Bobbidi Boutique* (dos ubicados en Estados Unidos y otro en Londres) que ya se han mencionado en este capítulo. Estos locales se dedican a convertir a cualquier niña en una princesa (con maquillaje, tacones, joyas y vestidos para niñas de cinco años), fomentando el concepto de transformación en el que se asienta la factoría de Disney. El mismo nombre de la tienda hace referencia a la canción que canta el hada madrina de Cenicienta en el filme de 1950 mientras transforma a la protagonista en una princesa. Este culto a la apariencia física no sólo consigue millones de dólares para la compañía, sino que la objetualización de la princesa, como ídolo de la niña, acaba por objetualizar a la niña.

¹⁰⁹ Rosario Torres, «Revistas de moda y belleza: El contenido al servicio de la forma», *Ámbitos*, nº16 (2007), 223.

¹¹⁰ Golden, «Playing Princess...», 35.

¹¹¹ Ibid., 37 (traducción de la autora).

¹¹² Torres «Revistas de moda y belleza: El contenido al servicio de la forma», 224.

¹¹³ APA Task force, 2007, 24.

¹¹⁴ Golden, «Playing Princess...», 65 (traducción de la autora).

“El mito del niño inocente como objeto de adoración se ha convertido con excesiva facilidad en el concepto del niño como objeto y, después, en la comercialización del niño como un bien de consumo.”¹¹⁵

La sexualización de los niños no es un fenómeno marginal, está promovido por distintas industrias como la cinematográfica. En estos centros de belleza de Disney, en los disfraces de sus protagonistas favoritas, en sus tocados, la niña descubre “los papeles que puede asumir en una sociedad adulta”¹¹⁶. Una vez ha llegado a la adolescencia, la compañía Disney, ayuda a la niña a dar el paso natural de las princesas a las estrellas del pop de Disney Channel, también sexualizadas¹¹⁷. Terminado el proceso, la espectadora adulta habrá sido enseñada por la compañía y su cultura audiovisual, hecho que le permitirá aceptar muchos personajes femeninos estereotipados que se presentan en las películas dirigidas al público adulto.

La franquicia Princesas Disney ha conseguido unificar a personajes de distintas épocas, razas y sociedades bajo el sello Disney, por ello, el hecho de escrutar un filme de 1937 como es Blancanieves, no sólo tiene como finalidad estudiar la evolución de los personajes femeninos de Disney, sino examinar con sentido crítico una película que sigue teniendo adeptos, y que la compañía sigue vendiendo junto con otros filmes más modernos. Las niñas aceptan como ídolo tanto a Blancanieves como a Elsa, sin reparar en las diferencias que puedan existir entre ellas.

Conociendo ya la estructura de la empresa Disney y dos de sus franquicias más importantes y concernientes para este estudio, parece oportuno comenzar a analizar a los personajes que pueblan dichas franquicias y conocer qué tipo de heroínas se construyen para protagonizar los filmes animados más populares y para su posterior presencia en todo tipo de productos dedicados al consumo infantil.

¹¹⁵ Henry Giroux, *La inocencia robada* (Madrid: Ediciones Morata, 2000), 26.

¹¹⁶ *Ibid.*, 52.

¹¹⁷ Susana López y Alazne Aiestarán Yarza, «Una aproximación a los estereotipos femeninos de las series estadounidenses de Disney Channel» (Comunicación presentada en el congreso Roles de género en la ficción televisiva, Universidad de Girona, 31 de Septiembre de 2010).

6. PRIMERA ETAPA

La primera película analizada en este estudio es *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) producida por Walt Disney y dirigida por David Hand. También llamada la “locura de Disney”, esta película supone el principio de la carrera cinematográfica de los estudios, además del inicio de toda la serie de las llamadas Princesas Disney (a las que ya hemos aludido en el capítulo 5). Por todo ello, destacamos esta película como el filme más representativo de la primera etapa de Princesas Disney que se enmarca entre los años 1937 y 1959, y engloba tres películas: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La Bella durmiente* (1959).

La importancia de esta película en un marco general se detecta en el éxito económico. Hasta el estreno de *Lo que el viento se llevó* (1939), *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) fue el filme más taquillero de la historia del cine. “La película recaudó 6.7 millones de dólares en Estados Unidos y Canadá, en una época en la que las entradas de cine costaban 23 centavos”¹.

Según distintos críticos e historiadores como Jorge Fonte, esta película describe por su estilo y ritmo “toda la esencia del mejor cine Disney”²; un filme que resume los valores morales de Walt Disney y esconde sus propias vivencias y deseos infantiles. *Blancanieves y los siete Enanitos* se ha convertido en el prototipo, no sólo de las películas Disney, sino de la gran mayoría de adaptaciones al cine de cuentos de hadas de otras productoras³.

6.1. La locura de Disney.

En 1933 los estudios Disney disfrutaban del éxito del cortometraje *Los tres cerditos*, pero Walt Disney buscaba un nuevo reto. Compartió con Roy su deseo de realizar un largometraje porque las *Silly Symphonies* eran, en palabras de Disney, “solo el relleno para otro programa”⁴.

Roy comenzó a trabajar en la búsqueda de derechos de algunas historias que pudieran inspirar a su hermano. Al descubrir que *Alicia en el País de las Maravillas* era de dominio público, animó a Walt a realizar un film con este cuento dado que conocía la predilección de su hermano por el libro de Carroll y porque gracias a la serie *Alice Comedies* la propia empresa había conseguido salir adelante. Roy no era el único que deseaba un largometraje con Alicia como protagonista, la actriz Mary Pickford ya había hablado con Walt Disney para realizar un filme basado en la obra *Alicia a través del espejo*, en el que ella sería la protagonista y el resto de personajes estarían dibujados por los animadores del estudio. Mientras, el marido de la actriz, Douglas Fairbanks, barajaba la idea de un largometraje animado con Disney sobre *Los viajes de Gulliver*. Al mismo tiempo, M. Lincoln Schuster

¹ Lee y Madej, *Disney stories...*, 63.

² Fonte y Mataix, *Walt Disney, el universo...*, 44.

³ John Hanson, «The evolution of Snow white: A close textual analysis of three versions of the Snow White Fairy tale» (tesis doctoral, Universidad de Pennsylvania, 2011), edición en PDF, 51.

⁴ Gabler, *Walt Disney, the biography*, 214 (traducción de la autora).

– socio de la editorial Simon and Schuster – estaba animando a Walt para que realizara un filme animado basado en una novela de la editorial titulada *Bambi: una vida en los bosques*, que relataba la vida de un ciervo.

El proyecto de Alicia se puso en marcha, al igual que las reuniones para la realización de *Bambi*. Pero la Paramount comenzó el rodaje de una película sobre *Alicia en el país de las maravillas* con Gary Cooper y Cary Grant; Disney abandonó el proyecto de Alicia sin mucha aflicción porque en 1933 ya había pedido que registraran el título de una película: *Blancanieves*. Walter tenía en mente esta obra desde hacía tiempo, para él era una historia que lo tenía todo, en sus propias palabras: “Está muy bien, tengo siete enanos chiflados, tengo al príncipe, tengo a la chica. El romance.”⁵. El cuento parecía tener muchas posibilidades estéticas y un potencial para los gags al estilo de las *Silly Symphonies*. Pero eso no era todo; entre las líneas de este famoso cuento se escondían profundas similitudes con la vida de Walt Disney: el valor del trabajo duro hecho con amor, un progenitor estricto, una posible vía de escape hacía un lugar utópico, los peligros de confiar en algunas personas.... Al igual que otros creadores, Disney utilizó un cuento infantil para hablar de lo que más le importaba, sus recuerdos más oscuros y sus ideas sobre la vida. “La fabulación, la fantasía, parecen la forma menos seria de contar lo más importante: vidas en las que se cruzan complejos, frustraciones, deseos no cumplidos, temores, insatisfacciones y sobre todo la muerte.”⁶

Walt Disney tenía tan interiorizada la historia que el día que puso en marcha el proyecto citó a sus mejores animadores y les escenificó la película con todo lujo de detalles. Así lo recordaba Ken Anderson, director de arte de *Blancanieves y los siete enanitos*:

“Anunció que iba a estrenar el primer largometraje animado y nos contó la historia de Blancanieves, no sólo narrando, también actuaba y asumía los roles de cada personajes, usando distintas voces, dejando a su audiencia visualizar exactamente lo que se vería en la pantalla.”⁷

Al comienzo del proyecto, Disney contrató a Don Graham, un afamado profesor de dibujo, para que impartiera clases de arte al equipo de la película. Los animadores y guionistas trabajaban en una sala contigua al despacho de Disney, y éste entraba y salía aportando nuevas ideas, gags o conceptos artísticos. Al principio, Walt pidió a los guionistas varias versiones del cuento, para ver cuál era la que mejor funcionaba. Disney buscaba dirigirse con esta historia al público infantil, pero también a las mujeres que suponían el 80 por ciento de la audiencia⁸. Por ello, se buscaba en la historia el equilibrio entre los gags propios de los cortometrajes Disney y la historia romántica al estilo de las películas de la época dirigidas a mujeres, las llamadas *women films*.

⁵ Ibíd., 216 (traducción de la autora).

⁶ Manzano, *El espejo, el aviador...*, 75.

⁷ Gabler, *Walt Disney, the biography*, 218 (traducción de la autora).

⁸ Davis, *Good girls...*, 110.

La película era el centro de los pensamientos de Walter, todos los días trabajaba con el equipo, asistía a las clases, hacía cambios en el guión, llamaba a los animadores a casa, y realizaba reuniones improvisadas de trabajo en casa de Art Babbitt por las noches. Como diría más tarde el dibujante Milt Kahl: “Blancanieves era el amor de su vida en ese momento”⁹. Sin embargo, la única fuente de ingresos eran los cortometrajes – las *Silly Symphonies* y los cortos de Mickey – por ello se necesitaban más trabajadores. Por suerte para Disney, la Gran Depresión había dejado a muchos artistas sin trabajo y Walter pudo contratarlos sin ofrecerles demasiados beneficios. Mark Davies aseguró que “la gran depresión fue lo mejor que le podía haber pasado a Walt”¹⁰, de ninguna otra forma habría conseguido tantos talentos con su escaso presupuesto.

Las *Silly Symphonies* no sólo eran la forma de financiación de *Blancanieves y los siete enanitos*, también constituían una buena forma de experimentar y poner en práctica nuevas técnicas que pudieran ser útiles en el largometraje: *Los tres huerfanitos* (1935) sirvió para mejorar el estilo de los fondos y crear la ilusión de profundidad y el cortometraje *El Viejo Molino* (1937) fue el primero del estudio en realizarse con la cámara multiplano que se emplearía en la producción de *Blancanieves*.

También las *Silly Symphonies* fueron las primeras en representar figuras humanas de Disney; la facilidad de los animadores para trabajar con pequeños animales o seres imaginarios había dado de lado a las figuras humanas y esto debía de cambiar para el nuevo proyecto. En 1933, el cortometraje *El flautista de Hamelín* había decepcionado a Walt ya que éste deseaba para *Blancanieves* mayor realismo en los movimientos. En 1934, con la idea de encontrar el estilo de los personajes humanos de Disney, se realizó el corto *La diosa de la primavera*, una *Silly Symphony* que narraba la historia de Perséfone llevada a los infiernos. Aunque se mejoró el estilo, y se añadieron características de los personajes femeninos de Disney, los movimientos de Perséfone eran aún impostados y el dibujante encargado, Les Clark, tuvo que presentar sus disculpas ante Walt. En 1935, Grim Natwick había demostrado su facilidad para animar movimientos humanos en el cortometraje *El carnaval de los dulces*, en la escena de transformación de la pobre galleta en la reina del carnaval. Este nuevo tipo de personaje femenino tenía ojos más expresivos y sus movimientos eran más realistas que la Perséfone de Les Clark, sin embargo no tenía la gracia e inocencia que Walter quería para *Blancanieves*. Natwick había trabajado para los Fleischer en los cortometrajes de Betty Boop y sus diseños para *Blancanieves* se acercaban más a la sensualidad de Betty Boop que a la ternura de una niña de catorce años (imagen que Disney quería transmitir), por lo que al final fue el dibujante Ham Luske el encargado de diseñar a *Blancanieves*.

⁹ Gabler, *Walt Disney, the biography*, 244 (traducción de la autora).

¹⁰ *Ibíd.*, 229 (traducción de la autora).



Primeros conceptos artísticos de Blancanieves, por Grim Natwick, en los que la princesa recuerda a la cabaretera Betty Boop.

Durante la realización de las *Silly Symphonies*, los dibujantes y animadores del estudio visitaban el zoo o el campo para inspirarse en los movimientos de los animales. Por ello, tenía sentido utilizar modelos reales para inspirar a los animadores y dibujantes en el diseño de personajes humanos. Walt había imaginado desde el principio a la actriz Janet Gaynor como modelo para Blancanieves, pero esta se negó rotundamente, por lo que fue Marge Champion la encargada de realizar los movimientos de Blancanieves para los dibujantes; aunque Gaynor seguía siendo la inspiración para las facciones de la princesa animada (rasgos redondeados, pelo oscuro ahuecado y ojos grandes).

El diseño y la animación de la antagonista fueron encargados a Art Babbitt. La Reina Malvada pretendía ser, en palabras de Walt Disney, una "Mezcla de Lady Macbeth y el lobo feroz"¹¹, suficientemente hermosa para atraer y asustar al mismo tiempo. Una belleza madura que Babbitt buscó en los rasgos de Joan Crawford. Desde el comienzo, Walter tenía pensado un personaje que se acercara a la *femme fatale* del cine negro, bella e inteligente, con suficiente poder para raptar a un príncipe y tan malvada que podría matar a una niña de catorce años. También su gestualidad debía recordar a las antagonistas de las películas de gánsters. Disney decía de la antagonista: "Sus diálogos y acciones son melodramáticos, casi ridículos"¹². Muchos dibujantes trabajaron en el personaje, creando distintos planteamientos del personaje que culminaron con el diseño de Joe Grant de una reina hermosa y terrorífica.

En 1934 Walt había enfermado por causa del estrés del nuevo proyecto y Roy preparó un viaje a Europa para que su hermano mejorara. Aquellos días por Europa supusieron para Disney el reencuentro con los cuentos clásicos, castillos antiguos y bosques frondosos que utilizaría para los conceptos artísticos de *Blancanieves* y *los siete enanitos*. Un rincón de Alemania, la Catedral de Naumburg, parece esconder en sus muros a la malvada reina de la película, una estatua que no sólo se parece físicamente al dibujo animado sino que responde a esa unión de atracción y terror que querían reflejar Babbitt y Disney.

Pero la reina necesitaba una descripción más. Tras su transformación, el personaje se convertía en una pordiosera, y era necesario buscar una mujer que reflejara a la bruja de

¹¹ Fonte y Mataix, *Walt Disney, el universo...*, 34.

¹² *Ibíd.* 34.

los cuentos clásicos, anciana y fea. Fue Lucille La Verne, actriz de *Historia de dos ciudades* (1936), la encargada de prestar su voz y sus movimientos a la pordiosera. Su risa chillona admiró a todos los dibujantes y fue contratada inmediatamente.

Para los siete enanitos, el equipo contrató a hombres de talla baja para representar sus movimientos y formas, sin embargo Disney los rechazó. Deseaba que los enanitos fueran encantadores, algunos un poco feos pero sin las deformidades físicas de los enanos. Estos personajes no debían asustar a los niños ya que eran los que llevaban el peso de todas las acciones cómicas del filme mientras que los personajes femeninos realizaban las escenas más dramáticas. Walter deseaba que cada enanito anduviera y se comportara de forma única, su personalidad debía plasmarse en cada movimiento y gesto. Walt conocía bien a cada uno de los enanos, pero sentía predilección por uno en concreto: *Dopey* (llamado Mudito en España). Este personaje bautizado por Disney se inspiró en el cómico de cine mudo Harry Langdon. Albert Hurter y Joe Grant se encargaron de dotar a cada enano de una personalidad única, una idea innovadora para los filmes de animación que solían representar a este tipo de personajes como personajes colectivos con iguales formas y movimientos, como es el caso de los grupos de enanos, ángeles o sirenas representados en las *Silly Symphonies*.

Ham Luske fue el primero en comenzar la animación del filme; en 1935 trabajó en la escena en la que Blancanieves descubre la casa de los siete enanitos. Mientras, los hermanos Disney firmaron un contrato con RKO para la producción de la película. El nuevo contrato les ayudaba dando un respaldo económico y mayor peso a la película, pero obligó a los estudios a poner una fecha de estreno: diciembre de 1937.

El estrés de la cuenta atrás comenzó a reflejarse en todos los dibujantes y animadores que trabajaban día y noche llevando su trabajo a David Hand que a su vez se lo mandaba a Walter para el visto bueno. Todo tenía que ser perfecto y los trabajadores buscaban vías de escape con dibujos obscenos de Blancanieves y los Enanitos, una manera según Ward Kimball, de escapar de la sofocante perfección del Mundo Disney¹³. Otra forma de distracción eran las chicas del departamento de coloreado; Disney había contratado a las *inbetweeners* del estudio de Iwerks, y los animadores de Walt tenían suficientes mujeres en la empresa para, como decía Art Babbitt, “mojar la pluma en el tintero de Disney”¹⁴.

Las mujeres del departamento de coloreado también sufrieron una enorme presión. Walt quería para su largometraje una paleta de colores distinta al resto de cortometrajes animados. Olvidando los colores planos a los que estaban acostumbradas, las trabajadoras de Disney utilizaron colores realistas, claroscuros y tonalidades marrones que apoyaran a la cámara multiplano para proporcionar profundidad, “modelando con luces y sombras a los personajes para crear la sensación de volumen”¹⁵.

¹³ Gabler, *Walt Disney...*, 264.

¹⁴ *Ibíd.*, 239 (traducción de la autora).

¹⁵ Lee y Madej, *Disney stories...*, 59.

En 1936 comenzó el rodaje de la banda sonora y todos los sonidos de la obra. Walt quería escapar de la herencia de los musicales clásicos en los que las canciones paraban la historia para lucimiento de los actores y bailarinas. Para Disney “La banda sonora es utilizada como señalador de carácter de los personajes, como expresión de hechos y emociones, o simplemente acompaña la escena”¹⁶. Este uso de los sonidos y la música, que más tarde se denominaría *mickeymousing*, ya se utilizaba en las *Silly Symphonies*, pero encontró su culmen en *Blancanieves* donde la música describe el carácter de cada personaje y los sentimientos de los animales que cuidan a la princesa; no detiene la acción de la película sino que apoya el dramatismo de cada escena.

Durante estos años de creación, Walt Disney no sólo estaba diseñando una película, también diseñó su propia empresa, la forma de cada departamento, el carácter y el estilo de sus futuros productos. Aunque pueda parecer lo contrario, fue *Blancanieves* la que creó Disney.

Tras el estreno de la película en diciembre de 1937, los estudios alcanzaron un éxito enorme y Walt Disney se convirtió – si no lo era ya - en un referente para el resto de estudios de animación¹⁷. Había encontrado una forma nueva de contar cuentos. Su premio Oscar por la película sería recordado para siempre, por ser el primer largometraje animado que conseguía el premio de la Academia y porque la pequeña Shirley Temple otorgó el premio a Walt Disney con siete pequeños Oscars, imagen que pasaría a la historia de la Academia.

6.2. Análisis textual.

“En el fondo, pese a sus infinitas variantes, la historia del héroe siempre implica una suerte de viaje. Un héroe abandona su entorno cómodo y cotidiano para embarcarse en una empresa que habrá de conducirlo a través de un mundo extraño y plagado de desafíos.”¹⁸

Blancanieves, como tantos héroes, se embarca en un largo viaje para hallar su madurez personal y física. Podría verse en este viaje físico de la princesa una metáfora de la transición a la vida adulta. Como el propio Walt Disney, *Blancanieves* se marcha del entorno cotidiano, deja de trabajar para un progenitor exigente y comienza a dedicar sus esfuerzos para su propia supervivencia, para convertirse en la persona adulta que alcanza los sueños que desea.

Como hemos descrito en el capítulo de metodología, este camino se divide en doce pasos. En cada uno de ellos se analizará al personaje según una serie de atributos y características. Vemos conveniente en este primer análisis describir con profundidad cada

¹⁶ Fonte y Mataix, *Walt Disney, el universo...*, 42.

¹⁷ Lee y Madej, *Disney stories...*, 64.

¹⁸ Vogler, *El viaje del escritor*, 45.

escena analizada de tal manera que se muestre el método que se ha empleado en el análisis de los tres filmes.

6.2.1. El mundo ordinario: Vejez contra juventud.

6.2.1.1. Imagen inicial.

Blancanieves y los siete enanitos se inspira en un cuento de hadas, y como tal comienza el filme, no sólo con la fórmula clásica de “Erase una vez”, también con la imagen de un libro que se abre para el espectador. El color blanco y las letras doradas que decoran el cuento son motivos que indican uno de los temas que más se repetirá a lo largo de la trama: la pureza, la virginidad y la bondad del blanco, frente al poder de la corona dorada. A los pies del libro, las caras de los siete enanitos sonríen con relieves dorados, un informante que anuncia el peso en la trama de estos personajes que, a pesar de no ser protagonistas forman parte del título y el comienzo del filme.

Con esta imagen, el espectador se encuentra ya en una atmósfera de relatos fantásticos. Ha entrado en el mundo de los cuentos y de la animación, en el que se aceptarán formas, motivos y personajes que en otro código serían inimaginables. Las primeras letras que aparecen en el libro, simulando una tipografía medieval, narran la penosa historia de una princesa que vive con su malvada madrastra. La reina sabe que su hijastra se convertirá en una bella mujer y por ello ordena que se vista con harapos y fuerza a la niña a trabajar como sirvienta. Otra vez la pureza y la virginidad aparecen en la obra en el primer dibujo de la escena, una paloma blanca encerrada en una enorme <O> capital de color rojo con una corona encima. La virginidad -representada en la paloma- envuelta en un halo rojo indica el principio de la pubertad de Blancanieves que tiene unos catorce años, pero también lleva a unir a la princesa con este animal blanco, atrapada bajo la corona de su madrastra.



Los colores y el simbolismo para definir y contrastar a los personajes femeninos (Secuencia 1).

La historia continúa en la siguiente página del libro, dando protagonismo a la malvada reina. Aparecen símbolos de poder y muerte, motivos que serán vinculados a la antagonista durante toda la obra: la corona dorada, el puñal y el pavo real. En contraste con la paloma y el cepillo que definen a Blancanieves, la Reina se presenta junto al pavo real y la daga.

Tras un fundido a negro, el castillo de la antagonista –el que arrebató a Blancanieves– aparece por primera vez y, aunque su forma y su color blanco no causan temor, el movimiento que nos acerca hacia él desde los árboles y la música de carácter tétrico invitan a sentir miedo hacia lo que se encuentra dentro de este palacio¹⁹. El estilo arquitectónico del castillo y la tipografía de las letras del cuento son informantes que definen la época en la que se sitúa la historia: Una Edad Media idealizada²⁰.

“Algunos prólogos introducen al villano o la amenaza de la historia antes de que el héroe aparezca”²¹. Es el caso de este filme en el que la antagonista posee la suficiente fuerza dramática para empezar la historia antes de haber presentado a la heroína. En esta primera escena en la habitación del trono de la Malvada Reina, el peligro que se cierne sobre la protagonista se utiliza para centrar el argumento.

La reina se dirige al espejo con paso firme dejando ver varios indicios que la vinculan con la magia negra y la brujería; sin necesidad de escuchar la definición de “Bruja” o “Hechicera”, las estrellas doradas sobre el fondo azul, los signos del zodiaco que rodean el espejo y la capa negra que oculta la figura de la reina son indicios de tal definición. Este espacio compuesto con fuertes referencias a lo esotérico y lo oscuro, se apoya por un personaje esbelto que no muestra su cara.

Por fin se muestra su rostro frente al espejo, un reflejo que evoca el arquetipo de la mujer fatal del cine negro - cejas finas y arqueadas, ojos entornados y labios rojos-. Su belleza denota poder y sensualidad pero también indica lo que más teme el personaje: el paso del tiempo. El pelo cubierto y la madurez de su rostro se reflejan en el espejo, y precisamente esto es lo que el espejo muestra, ella ya es mayor, ha dejado de ser la más bella porque otra mujer más joven ha ocupado este puesto, y es en este momento cuando se describe por primera vez a la heroína:

“ESPEJO

Labios rojos como la rosa. Pelo negro como el ébano.
Piel blanca como la nieve.”²² (Secuencia 2).

Esta escena a modo de introducción es un distintivo de la empresa Disney. Sus películas suelen comenzar con una secuencia que describe el ambiente y el tono de la película, además de mostrar el espacio que rodea a la heroína. Pero empezar el filme con el personaje antagonista no es habitual; muestra quién es el personaje con verdadero poder, el que hará avanzar la acción y anuncia, por contraste, la pasividad de la heroína.

¹⁹ Un plano que recuerda a la presentación de *Ciudadano Kane*, con la cámara acercándose a Xanadú.

²⁰ Está Edad Media de cuento será el escenario de varias películas de la Franquicia Princesas Disney.

²¹ Vogler, *El viaje del escritor*, 117.

²² “MIRROR: Lips red as the rose. Hair black as ebony. Skin White as snow”.

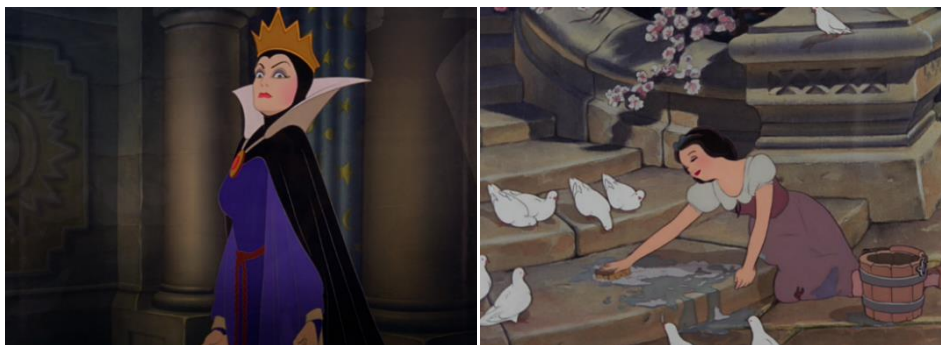
6.2.1.2. Entrada en escena.

6.2.1.2.1 Atributos del personaje transmitidos en el discurso no verbal.

- **Características Físicas y Caracterización.**

Blancanieves se presenta vestida con un traje roto, y peinada al estilo de la década de 1930. En contraste a la corona de la Reina, Blancanieves se adorna el cabello con un lazo que destaca su juventud e inocencia. La figura erguida y enfadada de la Reina se funde con una Blancanieves de formas suaves y redondas, arrodillada en el suelo. Las dicotomías poder/servidumbre y madurez/juventud que se muestran en esta secuencia de planos indican uno de los temas principales de la película que vincula el poder y la vejez femeninos con lo negativo. Los rasgos, suaves y redondeados subrayan la belleza y la juventud de la princesa, en contraste con el perfil anguloso de la madrastra.

El peinado de Blancanieves, inspirado en la actriz Janet Gaynor, ayuda al espectador a empatizar con la protagonista dado que está más cerca de la estética de la época del espectador que la reina, cuyo estilo medieval y exagerado crea más distancia emocional con el público. La melena es un rasgo de diferenciación entre Blancanieves y su antagonista: el cabello negro de ébano de la princesa adquiere el significado de juventud y lozanía frente al pelo de la antagonista que se sospecha canoso por cubrirse, cerrado a los ojos de los demás.



La postura y la mirada como elemento de contraste entre protagonista y antagonista (Secuencias 2 y 3).

- **Gestualidad y posturas del personaje.**

Los movimientos de Blancanieves son delicados y denotan alegría a pesar del penoso trabajo que realiza. Ante la dureza de las escaleras de piedra sucia, Blancanieves contrasta por sus movimientos suaves. Las formas redondeadas y la actitud pasiva de la heroína denotan su dulzura. La alegría del personaje al trabajar, cantando mientras friega las escaleras, señala uno de los temas de la película y de los filmes que Disney producirá durante las décadas en 1930 y 1940: la idealización del trabajo duro. La mujer trabajadora

se convirtió en esta época en una imagen común en el cine americano, “cubriendo la demanda, creada por la Gran Depresión, de una heroína más realista”²³.

Durante toda la secuencia de presentación, Blancanieves mantiene posturas serviciales y sumisas, siempre remarcando su vulnerabilidad, postrada en el suelo o escondida tras las cortinas de su dormitorio. Estas posturas se repetirán a lo largo del filme, por lo que son parte intrínseca del personaje. Podría suponerse que Blancanieves se presenta vulnerable al principio de la trama, para luego madurar y mostrarse en posición erguida denotando fuerza. Sin embargo, las posturas de autoridad quedan reservadas para la antagonista. Así, la presentación de la heroína se revela importante pues indica cómo se comportará a lo largo de todo el filme.



La debilidad de la heroína reflejada en su postura yacente, representación que se repite en todo el filme (Secuencias 3, 7, 10 y 18).

6.2.1.2.1 Atributos del personaje pertenecientes al discurso verbal.

- **Diálogos sobre el personaje.**

Antes de presentar a la heroína, Blancanieves es descrita dos veces por otros personajes. El narrador omnisciente, a través del libro, se ha referido a ella como una pequeña princesa que llegará a ser más bella que la Reina, y el espejo de la madrastra, que también se refiere a su belleza, describiendo a la heroína por sus atributos físicos. Antes de haber visto a Blancanieves ya se conoce el rasgo característico del personaje: la belleza. Puesto que su nombre está claramente ligado a su fisionomía, conocemos sus rasgos físicos, parte esencial en la construcción del personaje.

²³ Molly Haskell, *From Reverence to rape* (Londres: The University of Chicago Press, 2016), 91. (Traducción de la autora).

“ESPEJO

Labios rojos como la rosa. Pelo negro como el ébano. Piel blanca como la nieve.”²⁴ (Secuencia 1).

Otro atributo fundamental en Blancanieves es la vulnerabilidad. El narrador ha descrito la falta de poder de ésta frente a la Reina, además de la ausencia de un padre protector. El simbolismo de la postura servicial de Blancanieves y la ropa desgastada apoyan las descripciones literarias del personaje.

• Diálogos del personaje.

Los diálogos del personaje en la etapa del mundo ordinario (y en gran parte de todo el filme) se reducen a conversaciones con pequeños animales, en los que se representa la bondad y vulnerabilidad de la heroína.

La simbología de los animales sirve en todo el filme para apoyar gran parte de los ejes semánticos con los que los personajes son definidos. No es necesario recordar la unión de la paloma con el Espíritu Santo, y por lo tanto, con lo sagrado y puro. Según Chevalier, la paloma “representa el alma del justo”²⁵. En este caso, las palomas son símbolo de virginidad y pureza, y tienen una especial conexión con la heroína, de tal manera que sirven de canalizador de emociones y el personaje puede expresar sus pensamientos a través de los animales. Ésta es una cualidad representativa de las princesas Disney; su amistad directa con los animales –normalmente pequeños animales inofensivos– simboliza la empatía y dulzura del personaje.

“Hablar con los animales es una fantasía milenaria a la que aspira cualquier niño. En la conversación imaginaria con un animal que no puede contestar, se descubren cosas sobre sí mismos, porque al mismo tiempo preguntan y responden, ahondando así en sus deseos y temores.”²⁶

Así, en la secuencia 3, Blancanieves se dirige a las palomas y se responde a sí misma, por lo que podríamos situar a este animal como el mentor interno del personaje que funciona como un representante del alma misma de la heroína. Sirviéndose de las palomas, el personaje puede mostrar sus verdaderas pasiones. La dulzura y pureza de Blancanieves se subraya en sus diálogos, no sólo por el receptor de su mensaje, también porque su primer discurso se pronuncia a modo de canción. Comienza el primer tema musical del filme, *I’m Wishing*, que encierra la máxima de la vida de Blancanieves y uno de los temas del filme: “si eres bondadoso, tus sueños se cumplirán por arte de magia”²⁷.

²⁴ “MIRROR: Lips red as the rose. Hair black as ebony. Skin White as snow”.

²⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1986), 797.

²⁶ Manzano, El espejo, el aviador..., 24.

²⁷ Esta referencia a los sueños se repetirá en el resto de filmes de princesas de la época: la primera canción de *Cenicienta* (1950) es *A dream is a wish your Heart Makes* y La película *La bella durmiente* (1959) tiene como tema principal la canción *Once Upon a Dream*.

La canción indica además las aspiraciones románticas de la heroína y su posición pasiva en la trama romántica puesto que espera que sea el hombre quien venga hacia ella.

“SNOW WHITE

Espero que aquel al que amo
Me encuentre hoy.”²⁸ (Secuencia 3).

6.2.1.3. Definición del personaje a través del entorno.

La secuencia de presentación de Blancanieves subraya, a través del entorno y la simbología que la rodea, sus características más importantes: juventud, belleza y vulnerabilidad. Los animales, como se ha mencionado anteriormente, forman parte esencial en la construcción del personaje. Desde la primera página del libro que se abre, en el que aparecen distintos animales del bosque, hasta las palomas que acompañan a Blancanieves en sus tareas, los animales se convierten en motivos para definir a la heroína y se repetirán durante todo el filme.

También el espacio es vital para destacar ciertos rasgos de la protagonista. Así, la roca gris del patio del castillo muestra el encierro del que forma parte la heroína, y el pozo de los deseos ayuda a reflejar sus más sinceros pensamientos. En la secuencia 3, en la que se presenta al príncipe azul, el espacio vuelve a ser un elemento primordial para representar este encuentro y definir a la heroína. Los huertos o jardines dónde las damas aguardan, símbolo de virtud y virginidad, son típicos de los cuentos medievales; en este caso, es traspasado por el príncipe que despierta en la niña la sensualidad de la adolescencia al cruzar el muro que guardaba su infancia. El espacio de Blancanieves es un pozo en un jardín rodeado de murallas. Lo curvo y redondeado del pozo también describen el espacio de lo femenino; siguiendo el análisis de González Requena, la mujer es simbolizada con las líneas curvas frente a las rectas de lo masculino. La redondez formal se mezcla con la juventud simbolizada en las flores blancas que rodean el pozo, y este es el espacio en el que el Príncipe entra.

El espacio es también un recurso para contrastar a la heroína con la antagonista y las oposiciones que encierra la trama; varios son los momentos de esta primera etapa que destacan las diferencias entre ambos personajes a través del entorno. Aunque ambas estén dentro del castillo, Blancanieves aparece en lugares abiertos y luminosos, mientras que la antagonista se presenta en un espacio cerrado y frío.

En el primer tema musical del filme, se recuerda una vez más el eje de oposiciones que simbolizan ambos personajes, a través del espacio. La reina se reflejaba en un espejo oscuro deseando ser la más bella (secuencia 2), y ahora Blancanieves se refleja en un pozo de los deseos pidiendo que llegue el Amor. Los contrastes entre ambas pueden proyectar “en dos personajes distintos, las tendencias incompatibles en una misma

²⁸ “SNOW WHITE: I’m wishing for the one I love / To find me today.”

persona”²⁹. Como en tantos otros relatos infantiles, antagonista y protagonista parecen ser, en ocasiones, la misma persona o simbolizar las luchas internas de una sola. Al igual que ocurre con personajes como Peter Pan y Garfio, Blancanieves y la Malvada Reina representan el miedo a crecer desde dos lados opuestos. La Reina no desea envejecer; las exigencias a su espejo y su necesidad de ser la más bella indican su ansia por ser eternamente joven. Mientras, Blancanieves es aún una niña pero sus deseos implican una necesidad de madurez; el ansia del amor solo puede saciarse siendo adulto.



El recurso del reflejo para mostrar los deseos de ambos personajes y el paralelismo entre éstos (Secuencias 2 y 3).

6.2.1.4. Conflictos y motivaciones del personaje.

Tras analizar la secuencia de presentación de la heroína, podemos definir a Blancanieves como una heroína pasiva. Las duras condiciones de vida que le impone su madrastra son aceptadas alegremente por Blancanieves, su gestualidad y sus movimientos indican la pasividad alegre de la heroína que acata las órdenes sin revelarse de ninguna forma. A pesar de la falta de actuación de la heroína, sí encontramos el primer conflicto de Blancanieves, el conflicto personal Blancanieves/Reina Malvada, que será el que desencadene toda la acción. Cabe destacar que los personajes femeninos no interactúan entre sí durante esta etapa del viaje, y sin embargo se crea ya el conflicto personal propio del estereotipo de la rivalidad femenina. Dos mujeres no pueden gobernar el mismo espacio, una debe ser la más bella o la más poderosa (conceptos que se confunden a lo largo del filme).

En cuanto a las motivaciones de Blancanieves, el tema musical *I'm Whishing* revela el único deseo de la heroína: encontrar el amor verdadero.

“BLANCANIEVES

Deseo que aquel al que amo
Me encuentre hoy
Espero
Y sueño con
Las cosas hermosas que me dirá.”³⁰ (Secuencia 3).

²⁹ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos...*, 283.

³⁰ “SNOW WHITE: I'm wishing for the one I love / To find me today / I'm Hoping / And I'm dreaming of / The nice things he'll say”.

El deseo del amor como bien supremo será parte esencial en la trama. Blancanieves, no sólo se define por su actitud como una heroína pasiva, también sus motivaciones reflejan su indolencia. Su deseo no tiene un nombre propio, sólo desea amor, pero no lo busca ni se pregunta dónde estará, tan solo lo desea. Esta motivación bien podría ser una metáfora de la necesidad de madurez, entendiendo el amor como camino a la edad adulta; sin embargo, la heroína no posee herramientas para enfrentarse a este trance. Así, ella misma pide al pozo de los deseos ser encontrada por su amor, y se sitúa en el arquetipo de princesa encerrada que espera la llegada del príncipe azul. Ante el encierro de la heroína, el deseo de amor puede entenderse como un deseo de libertad, puesto que en este tipo de narración, sólo el amor con un príncipe puede rescatar a la princesa de su reclusión.

6.2.2. La llamada a la aventura o llamada al amor.

6.2.2.1. Definición del personaje según el tipo de llamada.

La llamada a la aventura de este filme podría definirse como una llamada casual; sin embargo, después de estudiar el “universo mágico de Disney” creado a través de una larga lista de películas, entendemos que esta llamada forma parte de lo que aquí denominamos magia buena, aquella que está de parte de la heroína. El pozo de los deseos escucha el ruego de Blancanieves y el Príncipe se adentra en el patio para encontrar a la heroína. Nos encontramos, por tanto, ante una llamada de tipo romántico que simboliza también la entrada de Blancanieves en el mundo adulto y su posible escapatoria del castillo de la Reina.

- **La posición en el espacio para definir al personaje.**

El encuentro entre Blancanieves y el Príncipe es breve. La princesa se asusta y huye junto con las palomas a encerrarse en el castillo. Sus movimientos, huidizos como el de los pájaros, son indicios del carácter infantil del personaje. A pesar de que el Príncipe es el bien deseado de la heroína, Blancanieves se muestra recatada ante el inesperado encuentro, resaltando de nuevo las cualidades deseadas en la mujer de la época.

En su estudio de la funcionalidad arquitectónica de Blancanieves, Iván del Arco muestra la huida de Blancanieves al castillo como una serie de trabas que la heroína pone al príncipe para que éste las resuelva y así se haga digno de su amor:

“Esas trabas o estadios se ven reflejados por las escaleras, primer límite o umbral. Tras las escaleras, la puerta flanqueada por dos columnas salomónicas adosadas, marca otro límite más infranqueable que el anterior pues el primero lo puede traspasar. Y por último el umbral de la ventana que permite la visión pero no el tacto, es la muestra de la posibilidad, del fehaciente deseo

de ambos de unirse siendo únicamente una fusión visual que permite entrever sus deseos de futuro.”³¹

Blancanieves se aleja del príncipe y se esconde para arreglarse el cabello y el vestido, hecho que refuerza “la belleza” como característica principal de la princesa.

La declaración de amor del príncipe se alza con una canción que consigue que Blancanieves abra poco a poco las cortinas rojas que le separan de la visión del Príncipe. El color rojo vuelve a aparecer y si antes rodeaba a una blanca paloma, ahora envuelve a Blancanieves. La niña ha pasado el umbral a la madurez, lo que puede verse como la llamada a la aventura interior, puesto que Blancanieves ha dejado su niñez conocida y ha dado un paso hacia el mundo desconocido del amor. Aparecen aquí el conflicto interno de la protagonista (el camino a la edad adulta), y el conflicto de relación entre Blancanieves y el príncipe (enamorados pero separados). Si “la aventura es una manifestación simbólica del carácter”³² del héroe, y llega cuando éste ya está preparado. Blancanieves se ha declarado preparada para la aventura en el momento en el que abre las cortinas al príncipe y lo besa, este beso se realiza con la intervención de una paloma blanca, lo que vuelve a situar a estas aves como ejemplificación del interior de la protagonista.

6.2.2.2. Cambio de motivaciones y conflictos.

Ante esta escena, la reina vigila con celos, recordando al espectador lo que acecha a la princesa. Se marca de nuevo la vejez de la madrastra, esta vez con una cortina roja – como la que abre Blancanieves al príncipe – cubierta por rejas infranqueables. La antagonista está cerrada a la vida y al amor, o ya es demasiado mayor para merecerlo. La belleza de la reina es negativa, está ligada a la muerte, ya que es una mujer madura sin hijos ni posibilidad de ser amada.



Las cortinas rojas como simbolo de amor y juventud (Secuencia 3)

Las madrastras son utilizadas en los cuentos para representar la belleza femenina cruel. Al no ser la madre biológica, su belleza adquiere connotaciones negativas ya que no sirve para dar vida. Aparece en este momento un conflicto personal que ya se sospechaba en el

³¹ Iván Del Arco Santiago, «Simbolismo y funcionalidad arquitectónica en dos mitos: Blancanieves y Walt Disney». *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 5 (2007), 10-11.

³² Campbell, El poder del mito, 186.

mundo ordinario³³, pero que cobra más virulencia en este punto de la historia, el conflicto de relación Blancanieves/Reina Malvada se eleva, puesto que la madrastra desea ahora la muerte de la princesa.

Sentada en un trono dorado rodeado de plumas de pavo real (motivo de vanidad y orgullo) la Reina revela sus planes a un cazador: desea la muerte de Blancanieves y pide su corazón como prueba. No son extrañas en los cuentos clásicos las referencias al canibalismo, en algunos cuentos se piden las entrañas u órganos como los ojos de los niños con el fin de adquirir sus poderes, una costumbre que parece venir de los ritos de iniciación más primitivos. En este caso, la Reina pide el corazón, símbolo de amor y motor de todo el cuerpo. Una petición que entraña el ansia de la antagonista por el don máspreciado de la princesa: la belleza. Este atributo se une a la bondad representada en el corazón, principio de todos los buenos actos de la heroína. Así comienza una larga tradición de los estudios Disney de estetizar el bien y el mal, de tal manera que lo bueno siempre es bello en lo que a personajes femeninos se refiere³⁴.

Nos encontramos ante el conflicto básico de la trama y una nueva llamada a la aventura: Blancanieves es amenazada de muerte. El color rojo vuelve a aparecer en el cofre dónde se guardará el corazón de Blancanieves, está vez simbolizando la muerte; pero una muerte, como se verá, temporal, que alude al paso a la madurez, por lo que el rojo sigue siendo el recordatorio del camino a la edad adulta. La necesidad de la madrastra de ver aniquilada a Blancanieves es vista por Bettelheim³⁵ como la negación del adulto a la existencia libre e independiente del niño. Analizando a los dos personajes femeninos en esta etapa se observan los roles contrarios: pasivo/activo, conservador/modificador, protagonista/antagonista, Blancanieves/ Madrastra.

6.2.3. El rechazo a la llamada.

En este punto de la historia, en el que los principales conflictos de la trama se han revelado, Blancanieves recoge flores en un campo verde. La participación simbólica de la naturaleza indica el carácter pacífico y juvenil de la protagonista que se encuentra rodeada de flores silvestres. Encerrada entre el Cazador (del que desconoce su misión) y el bosque, Blancanieves se encuentra sin saberlo entre dos opciones: morir sin haber llegado a crecer o adentrarse en las profundidades del bosque desconocido.

Esta vez, aparece con un atuendo distinto, no lleva harapos sino un vestido con colores primarios y una capa negra y roja que señala los tonos que definen a la princesa. El traje que Blancanieves luce en esta escena pasará a ser uno de las imágenes iconográficas más

³³ En la secuencia 2 la Reina Malvada exclama: “A lash for her” (un latigazo para ella). Lo que indica que iba a castigar a Blancanieves de alguna forma cruel.

³⁴ Sí encontramos protagonistas masculinos bondadosos con aspecto físico poco atractivo como la Bestia (*La Bella y la bestia*, 1991) o Quasimodo (*El jorobado de Notre Dame*, 1996).

³⁵ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos...*, 25.

poderosas de Disney, junto a los pantalones de Mickey Mouse y el Castillo de la Cenicienta.



La heroína atrapada entre el bosque y el guardián del umbral (Secuencia 5).

6.2.3.2. El guardián del umbral.

En la secuencia 5, se repite de nuevo el motivo de los animales pacíficos, en este caso, un pequeño pájaro perdido que la protagonista va a socorrer, mostrando su carácter bondadoso y desinteresado. Blancanieves pregunta directamente por el padre y la madre del animal, una duda que recuerda que la heroína se nos ha presentado como huérfana, al menos sin mención a sus padres, y que une a la protagonista con el pájaro desvalido volviendo a recordar la íntima unión de Blancanieves con la naturaleza y su posición vulnerable en la trama.

La conversación dulce de Blancanieves se intercala con los pasos del Cazador acercándose a ella. El montaje paralelo consigue que la indefensión de la heroína se recalque. La princesa está arrodillada frente a una gran roca que sugiere que no hay escapatoria posible, y la sombra del cazador acecha. Su postura y el ambiente que la rodea – o la atrapa - subrayan la vulnerabilidad de la protagonista que, incapaz de protegerse, grita y se tapa la cara esperando al cuchillo que acabará con ella. Con esta postura la heroína vuelve a mostrarse como un personaje pasivo, sin recursos para enfrentarse a los distintos problemas que encuentra en su camino.



Secuencia elaborada. La postura de la protagonista y su posición en el plano indican su vulnerabilidad como rasgo principal. (Secuencia 5).

Pero el Cazador se apiada de ella y pide perdón. Como en el mito de Edipo, el encargo al cazador era demasiado pesado y obliga a la niña a huir al bosque, lejos, dónde la Reina no pueda encontrarla. El Cazador cambia de máscara y pasa de ser el ayudante del antagonista a convertirse en el guardián del umbral: empuja a la heroína hacía la aventura, recordando que nunca volverá al mundo ordinario.

El Cazador posee todos los atributos clásicos del guardián, puesto que es representante de la antagonista y parte esencial en el primer punto de giro de la historia. Sin embargo, al cambiar su máscara, el personaje se convierte en ayudante, además de ser una herramienta para la construcción del personaje de la heroína. Queda patente lo que ya se sospechaba de Blancanieves: su dulzura y su belleza son sus mejores armas. Gracias a estos atributos, la heroína es capaz de dulcificar a un personaje de apariencia sombría. También, el guardián del umbral subraya la crueldad de la antagonista, situándola en el arquetipo de la mujer fatal, la mujer poderosa capaz de convencer al buen hombre de cometer actos horribles.

6.2.3.1. Definición del personaje según su respuesta a la llamada.

La reacción de Blancanieves es obediente y llena de pánico. La heroína se adentra en el bosque, en la aventura, forzada por agentes externos. El análisis de *El rechazo a la llamada* muestra que la protagonista es una heroína-víctima, vacilante y pasiva, que “emprende sus primeros pasos sin pretender búsqueda ninguna, pero le esperan toda clase de aventuras”³⁶.

La heroína atraviesa el primer umbral sin haber recibido ninguna donación o mandato, sin tener una meta clara ni un lugar donde refugiarse, sin embargo, “un relato puede prescindir de la estructura de la donación: la estructura de la carencia es suficiente para sustentar su funcionamiento”³⁷. Blancanieves es expulsada de su Reino y perseguida por su madrastra injustamente, estos dos hechos bastan para poner la trama en marcha.

6.2.4. La travesía del primer umbral.

Antes de llegar al segundo acto, la protagonista ha de sufrir la entrada al nuevo mundo; ya ha dejado atrás el mundo ordinario, la niñez y la servidumbre, y ahora debe adentrarse en un espacio distinto. Este paso traumático se representa con el bosque. Como en otros cuentos clásicos (Baste recordar *Caperucita roja* o *Hansel y Gretel*), la llamada a la aventura y el bosque se entrelazan por el significado oscuro y misterioso que éste encierra y que simboliza “peligro, reafirmación, prueba e iniciación.”³⁸

El paisaje se pone al servicio de la trama y su misión es ser el elemento de transición. “La participación activa de la Naturaleza en los relatos está más presente cuanto más se acerca el texto a la fábula, al igual que ocurre con la presencia de los animales.”³⁹ Los temores de la niña se tipifican en las sombras del bosque, los árboles se alargan e intentan agarrar su capa, las ramas parecen convertirse en cocodrilos asesinos, todo es una amenaza para Blancanieves que cae al suelo en un grito desesperado. La heroína repite de nuevo el gesto de la anterior escena, se tapa el rostro con los brazos como señal de horror e indefensión.



Gesto de indefensión ante el peligro (Secuencias 5 y 6).

³⁶ Propp, Morfología del cuento, 49.

³⁷ González Requena, *Clásico, manierista...*, 225.

³⁸ Campbell, *El héroe...*, 36.

³⁹ Manzano, *El espejo, el aviador...*, 133.

Es en este momento cuando Blancanieves se presenta más humana y frágil. Aunque en la anterior secuencia se ha destacado su vulnerabilidad, la alegría y dulzura exageradas parecían alejarla de la realidad; pero en el llanto y el miedo de la niña vemos un rasgo de normalidad con el que es fácil empatizar. Por fin la protagonista parece acercarse al espectador y este lo acepta porque, como Campbell asegura, “la perfección es aburrida necesariamente, el punto umbilical, la humanidad, aquello que te hace humano y no sobrenatural e inmortal; eso es lo que amamos.”⁴⁰

6.2.5. El encuentro con los mentores.

- **Conflicto entre el mentor y el personaje.**

El llanto desesperado de Blancanieves calma el ambiente del bosque, la oscuridad deja paso a los colores vivos del campo, y los extraños seres que acechaban parecen ser animales inofensivos que vigilan a la heroína. Estos animales se convierten en los mentores de Blancanieves, formando un personaje múltiple que funciona como mentor interno; a pesar de ser personajes externos a la protagonista, sus conversaciones son monólogos de la heroína por lo que estos mentores parecen representar el interior del personaje.

Los animales inofensivos forman parte del imaginario artístico de la compañía Disney y son esenciales para la construcción de la heroína. Tanto es así que desde la primera secuencia se vinculaba a Blancanieves con los animales del bosque. Queda patente, por tanto, que forman parte de la misma heroína.



Vinculación de los animales pacíficos con la heroína (Secuencias 1 y 7).

El conflicto entre la heroína y el mentor es nulo; dado que funcionan como mentores internos, los animales del bosque tan sólo apoyan las ideas de la heroína, sin causar ningún tipo de duda o conflicto interno. El arquetipo del mentor es una herramienta valiosa para comprender al personaje; los mentores internos suelen utilizarse para un “personaje experto y endurecido que no tiene necesidad alguna de un mentor o guía”⁴¹, sin embargo, Blancanieves no parece ser este tipo de personaje; aún así, sus mentores no son más que

⁴⁰ Campbell, *El poder del mito*, 30.

⁴¹ Vogler, *El viaje del escritor*, 85.

canalizadores de su propia experiencia, y destacan su falta de conocimientos y su pasividad.

- **Influencia del mentor en el personaje.**

Como mentores internos, los animales recuerdan a la heroína sus principales motivaciones y herramientas - que no son otras que la mirada optimista del mundo y su fe en el amor -, y animan a cantar a Blancanieves para que deje de sentir miedo.

La canción *With a Smile and a Song* sirve de recuperación a la protagonista y resume la mentalidad de Blancanieves, que más tarde heredarán el resto de Princesas Disney: afrontar la vida con optimismo y una canción. Sin embargo, podemos calificar este optimismo como pasivo dado que se basa en el simple hecho de desear que todo vaya bien sin actuar para que esto ocurra. Blancanieves canta: “Recuerda que tú eres el único que puedes llenar el mundo de luz”⁴² y pronto olvida sus problemas. No va a enfrentarse a la Reina, ni va cambiar sus circunstancias, pero todo lo soporta con una sonrisa y una canción, una pasividad alegre que ya había demostrado la princesa al aceptar amablemente la degradación a la servidumbre que la Reina le imponía.

6.2.6. Las pruebas, los aliados y los enemigos.

6.2.6.1 Contraste entre el mundo ordinario y el mundo especial.

- **Adaptación del personaje al nuevo mundo.**

Los mentores guían a la niña al que será su refugio, una pequeña casa escondida en el bosque. El tamaño de la casa contrasta con los altos árboles que la rodean, un indicio de la principal característica de los seres que la habitan.

“El cuento maravilloso ha conservado huellas extraordinariamente nítidas de la institución de las casas para hombres. Al salir de su hogar, el héroe descubre con frecuencia ante sí en un claro en el bosque y un edificio.”⁴³

Este nuevo mundo invita a la heroína a quedarse. La casa se presenta como un lugar idílico en plena naturaleza, con el sonido de las arpas que recalca lo ideal del edificio mientras Blancanieves lo compara con una “casa de muñecas”. Esta expresión y sus movimientos rápidos y saltarines hacia la casa muestran una gestualidad aún infantil, a pesar de haber cruzado el umbral. En este momento, el *mickeymousing* se hace más evidente: al llamar a la puerta, se representa con música el eco de la casa que muestra que no hay nadie; también un sonido dulce suena mientras Blancanieves se atusa el pelo. El contraste entre el mundo ordinario y este nuevo espacio queda patente en esta secuencia. El castillo de la Reina se presenta en la secuencia 2 como un escenario fortificado, alto y

⁴² Remember, you are the one who can fill the world with sunshine.

⁴³ Propp, Las raíces históricas..., 163.

estrecho, simbolizando el aislamiento de la heroína; además, la música lúgubre anunciaba los macabros planes de la antagonista. Al contrario, el escenario natural y la música idílica presentan la casa del bosque como un espacio amable para la heroína.



Contraste entre el mundo ordinario y el mundo especial (Secuencias 2 y 8).

En esta secuencia, las máscaras se intercambian y Blancanieves es la que guía a los animales que parecen asustados ante el nuevo escenario, oscuro y sucio, donde el polvo y las telarañas cubren los rincones. Los picos, las palas y la madera tallada de las paredes son informantes que definen a los dueños de la casa como artesanos y trabajadores. Entre estos trabajos de madera aparecen distintos motivos como el búho que se exhibe en las escaleras, las paredes y las sillas. El búho ha tenido distintos significados a lo largo de la historia, después de haber estado unido a la brujería, el Renacimiento lo asoció a la soledad y a la melancolía por ser un animal que vive de noche, y también representa la sabiduría e intuición (todos éstos son atributos de los dueños de la casa). Los grabados en las paredes muestran la representación ecléctica tan típica de los estudios Disney: el mundo inspirado en la Europa de los cuentos de hadas idealizados, mezclado con símbolos típicamente americanos. En este caso, las panteras cinceladas en las columnas o el estilo totémico de los búhos aluden al arte de los nativos americanos. La suciedad y oscuridad se relacionan con lo masculino en esta escena; Blancanieves descubre cada rincón de la casa lleno de polvo y con objetos que aluden al trabajo masculino: como picos y martillos.



El ambiente masculino y oscuro destaca la feminidad y calidez de la heroína (Secuencia 8).

Pronto se descubre algo más sobre los habitantes de la cabaña: son siete. Blancanieves encuentra siete pequeñas sillas por lo que deduce que son siete niños los que viven en la cabaña. Al ver la habitación tan sucia y desordenada, la princesa llega a una conclusión: “son huerfanitos”. La idea de la mujer “ángel del hogar” aparece de forma exagerada en

esta escena. Si antes Blancanieves ha representado este estereotipo de mujer – fregando el suelo en la Secuencia 3- , ahora se expresa con el guión literario la vinculación de la mujer al ámbito doméstico presentado con normalidad y connotaciones positivas. La madurez parece estar unida a este estereotipo femenino, como ocurre con otros personajes femeninos de cuento (como Wendy en *Peter Pan* y *Wendy*): “asumir un papel doméstico significa crecer”.⁴⁴

- **Nuevas reglas del mundo especial.**

Blancanieves toma el papel de madre y cambia su máscara de nuevo para ser la ayudante de los enanos:

“BLANCANIEVES

Ya sé. Limpiaremos la casa y les sorprenderemos. Tal vez así dejen que me quede.”⁴⁵ (Secuencia 8).

Comienza la primera prueba de Blancanieves en la que la heroína participa de forma activa: la limpieza de la casa con el fin de conseguir refugio. Esta escena está dirigida por la canción *Whistle While you Work* y representa uno de los temas nucleares de la película y de la vida de Walt Disney: la exaltación del trabajo duro. Los animales vuelven a convertirse en los ayudantes de Blancanieves, esta vez ayudantes externos que hacen las tareas del hogar bajo las órdenes de la heroína.

La princesa está por primera vez al mando y demuestra sus conocimientos, aconsejando y regañando a los animales. En el entorno del hogar, la heroína se siente fuerte y feliz. La referencia a una casita de muñecas en la escena anterior se materializa en esta secuencia en la que el trabajo doméstico se compara con un juego alegre. La posición corporal de Blancanieves cambia en esta secuencia – está erguida y sujeta la escoba con decisión -. Su lenguaje no verbal muestra un carácter más seguro. El entorno apoya los sentimientos de Blancanieves, los colores grises de la suciedad desaparecen por los tonos llamativos de las flores y la ropa limpia.



El color de la heroína impregna la casa oscura, utilizando para ello las labores del hogar (Secuencia 8).

⁴⁴ Manzano, *El espejo, el aviador...*, 210.

⁴⁵ “SNOW WHITE: I Know. We’ll clean the house and surprise them. Then, maybe they’ll let me stay”.

La siguiente secuencia comienza con una canción, también sobre el trabajo, pero esta vez sobre el trabajo masculino. El contraste entre la heroína y los enanos es evidente. La canción de Blancanieves y su figura esbelta barriendo se funden con la voz grave de los enanos que trabajan en la mina, representada con colores oscuros y pequeños brillos producidos por los diamantes. La canción *Heigh Ho*, una *work song* cantada por los enanos, repite el *tema* del trabajo duro. Los enanos cantan “no hay ningún truco para hacerse rico”, sólo tienen que cavar y cavar para encontrar los diamantes. Como en la mayoría de leyendas y cuentos sobre enanitos, “incluso los más desagradables, son muy trabajadores y listos en sus negocios.”⁴⁶ La labor en la mina describe el trabajo masculino, duro, fuerte y lucrativo, y define por contraste a Blancanieves y sus labores domésticas: femeninas, dulces y serviciales.

El carácter dócil y pacífico de Blancanieves se ve reforzado en esta escena por contraste. Los enanos, a pesar de parecer inofensivos dados su tamaño y su forma, comunican un carácter fuerte por su caracterización y gestualidad (cejas pobladas y fruncidas y una posición curvada para picar en la mina), incluso vemos la primera muestra de violencia física cuando uno de los enanos golpea a otro en la cabeza, y un ciervo da coces a uno de los enanitos, un trato brusco que contrasta con la relación amable de Blancanieves con los animales del bosque. Suena un reloj y los enanos vuelven a casa, la canción se torna más grave mientras el grupo avanza por el bosque, proyectando grandes sombras con sus pequeños cuerpos.



Diferenciación entre el trabajo femenino y el masculino (Secuencias 8 y 9).

Con un montaje alterno, se muestra a los enanos volviendo a casa y a Blancanieves que ha finalizado su tarea y sube las escaleras de la casa para encontrarse en el cuarto de

⁴⁶ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos...*, 282.

los enanos; allí lee los nombres en las camas, y el espectador ya es capaz de asociar esos nombres con los enanos de la mina. Blancanieves se tumba en la cama con unos movimientos artificiales: estira los brazos y se deja caer en las camas mientras bosteza. La gestualidad desmesurada de Blancanieves recuerda al cine melodramático de la década de 1930.

Los animales ayudantes apagan la vela que ilumina la habitación, arropan a la niña y se duermen junto a ella, pero el sonido de una canción familiar les hace levantarse: son los enanos que vuelven a casa. Los animales se despiertan y huyen asustados sin despertar a Blancanieves. De pronto, la heroína vuelve a estar indefensa, dormida plácidamente mientras se acerca un peligro que se observa en las caras de miedo de los animales.

Los enanos se asustan al ver la casa encendida y comienza una escena cómica en la que cada personaje va mostrando su personalidad única mientras registran la casa. Una vez más, el entorno se convierte en un elemento de definición del personaje. Aunque Blancanieves no esté allí, el orden, la limpieza y la comida casera definen a la heroína como hacendosa y maternal. Es este momento se aprecia lo que Katha Pollit denominó “The Smutfette Principle”: la utilización de un personaje femenino estereotipado al máximo para acentuar los rasgos masculinos de un grupo de hombres.

Después de varios gags de los enanos atemorizados, deciden ir en grupo a matar al “monstruo” que está durmiendo en sus camas. Rodean a Blancanieves y esperan con sus armas (porras y picos) para atacar. Los sonidos que se asocian a los enanos son fuertes y cómicos. Al contrario que los agudos armoniosos que suenan mientras Blancanieves corre o se peina, los enanos emiten ruidos disonantes.

Con un movimiento rápido un enano levanta las sábanas y los otros se detienen en seco. La violencia de esta escena ayuda a reforzar la indefensión de la protagonista, con el primer plano de la princesa inmóvil con gesto apaciguado y una respiración lenta y marcada en contraste con los gestos rápidos y violentos de los enanos. De nuevo, la redondez formal describe el espacio de lo femenino en el plano de Blancanieves (la almohada y el vestido redondeado enmarcan la cara circular). El plano difuminado por los lados y con colores pasteles exagera los rasgos suaves de la heroína; parece tratarse de una aparición divina. De hecho uno de los enanos compara a la protagonista con un ángel⁴⁷.

En respuesta a esa comparación uno de los enanos hace una declaración que le sitúa como la voz misógina del relato:

“GRUÑÓN

¿Ángel? ¡Bah! ¡Es una mujer! Y todas las mujeres son veneno. Están repletas de engaños.”⁴⁸ (Secuencia 10).

⁴⁷ “She is beautiful, just like an angel”.

⁴⁸ “GRUMPY: Angel? Ha! She is a female! And all females are poison! They are full of wicked wiles”.



Definición de la inocencia de Blancanieves en contraste entre la gestualidad violenta de los enanos (Secuencia 10).

Aún los enanos no tienen máscara definida, sus distintas opiniones pueden situarlos como aliados o enemigos. El único personaje que aparece como oponente es Gruñón que, con ese comentario y su postura hermética (ceño fruncido, brazos cruzados y boca torcida), muestra otro conflicto de relación: Blancanieves/ Gruñón.

Mientras discuten qué hacer con la heroína, Blancanieves se despierta; al descubrir a los enanos grita y abre los ojos. De nuevo, su lenguaje corporal señala el carácter infantil de Blancanieves y muestra su personalidad casta y decorosa al taparse el cuerpo con la manta. Una vez más su belleza y encanto han salvado su vida, y ahora se encamina a su



El dormitorio como espacio para la negociación (Secuencia 10).

segunda prueba: convencer a los enanos para vivir con ellos. El espacio de la negociación tiene lugar en el dormitorio, un escenario reservado para la mujer y cuyas connotaciones sexuales convierten esta negociación en un juego de seducción, Blancanieves desde la cama convence a los siete hombrecillos con sus cualidades femeninas.

Primero, Blancanieves presenta formalmente a los enanos ante el espectador, por primera vez se oyen los nombres asociados a la imagen de cada uno de ellos: “Doc, Happy, Bashful, Sleepy, Sneezy, Dopey y Grumpy”. Éste último se enfrenta con Blancanieves para pedirle explicaciones, estamos ante un nuevo conflicto personal, entre Blancanieves y Gruñón. Al referirse a este enano, Blancanieves muestra un atributo insólito: el sentido del humor. La primera manifestación cómica del personaje – y la única en todo el filme - se refleja en la gestualidad y el tono de voz más grave, Blancanieves

cruza los brazos y frunce el cejo a modo de imitación. Este comportamiento sirve para ganarse a seis de los siete enanitos y convertirlos en sus aliados.

Ante la negativa de Gruñón, Blancanieves vuelve a su postura vulnerable y utiliza la fragilidad y la súplica para intentar quedarse. Al contar el plan de su madrastra para asesinarla los enanos se refieren a la Malvada Reina como una bruja.

“GRUÑÓN

¡Es una vieja bruja! Y os aviso, si la Reina la encuentra aquí, se avalanzará sobre nosotros y nos matará.

BLANCANIEVES

Pero ella no sabe dónde estoy.

GRUÑÓN

¿Con que no lo sabe eh? Ella lo sabe todo, está llena de magia negra. Puede hacerse invisible ¡Puff! Podría estar ahora mismo en esta habitación.”⁴⁹
(Secuencia 10).

Por primera vez se expresa con literalidad la condición de bruja de la Reina, la alusión a la magia negra apoya los motivos de brujería que rodeaban a la antagonista en la primera secuencia, y funciona como antecedente de los oscuros planes de la Reina. Vuelve a presentarse el eje semántico que se establece entre Blancanieves y la Reina (Juventud y bondad / Vejez y maldad) ya que el enano se refiere a ella utilizando la palabra “vieja”.

Todos parecen asustados ante la idea de que la bruja se vengue, sin embargo Blancanieves, aún en posición de ruego sobre la cama, tiene un arma más para superar esta prueba: sus habilidades domésticas.

“BLANCANIEVES

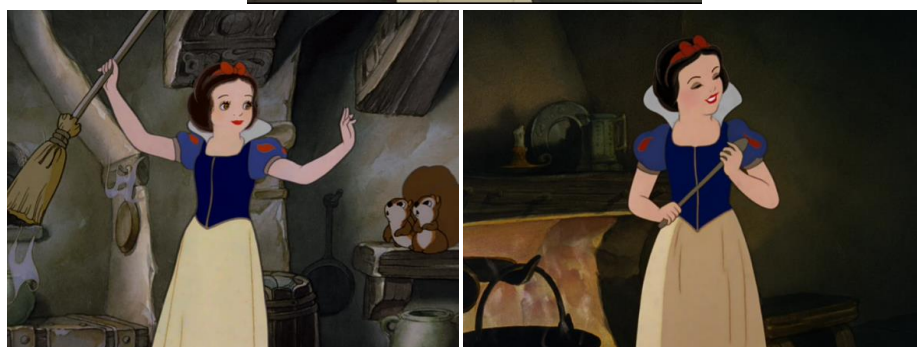
Si dejáis que me quede, tendré la casita lista para vosotros. Limpiaré, cocinaré...”⁵⁰ (Secuencia 10).

Vuelve a presentarse a la protagonista bajo el arquetipo de ángel del hogar. Los enanos aceptan su presencia y preguntan si puede cocinar *Apple dumplings*, haciendo referencia por primera vez a la fruta que llevará a la muerte a la heroína.

⁴⁹ “GRUMPY: She’s an old witch! I’m warning ya! If the Queen finds her here, she’ll swoop down and wreak her vengeance on us! / SNOW WHITE: But she doesn’t know where I am / GRUMPY: She don’t, huh? She knows everything. She’s full of black magic. She can even make herself invisible. Pfft! Might be in this room right now.”

⁵⁰ “SNOW WHITE: And if you let me stay, I’ll keep the house for you. I’ll wash, I’ll cook...”

En este diálogo de persuasión, se revelan las nuevas reglas del mundo especial, que se sospechaban durante esta nueva etapa. La heroína puede habitar en este nuevo espacio siempre que cumpla sus deberes domésticos: lavar, planchar, barrer y cocinar. Estas son las reglas que vuelven a situar a Blancanieves como una heroína reticente. Escondida en la casa de los enanos, la protagonista no busca más que refugio ante las injusticias de su madrastra.



Posición cómoda y erguida dentro del ámbito doméstico (Secuencias 8 y 10).

Una vez aceptadas las reglas, el nuevo cometido de la heroína la sitúa como ama del hogar. Siguiendo su nuevo rol, la princesa baja las escaleras y llama a comer a los enanos y éstos se abalanzan sobre la mesa. Ante el desorden de los enanos Blancanieves se comporta cumpliendo el rol de madre y obliga a los siete hombrecillos a lavarse las manos. El personaje se presenta erguido y centrado en el plano, con los brazos en jarra y mirando hacia abajo. Al igual que en la secuencia de *Whistle while you work* en la que daba órdenes a los animales, Blancanieves se encuentra en una posición de poder ante los enanos. Sólo en un ambiente doméstico, la heroína se convierte en un personaje activo con un lenguaje no verbal que sugiere poder. En este escenario, Blancanieves se convierte en mentora pues conoce todas las tareas del hogar y es dueña del espacio.

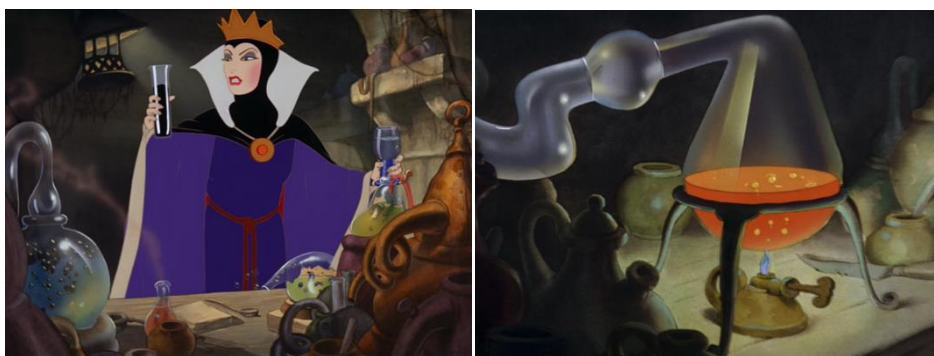
6.2.6.2. Definición del personaje según los aliados y enemigos.

Los aliados – tanto animales del bosque como enanos – han sido presentados. Blancanieves se ha rodeado de pequeños seres para esconderse de su enemigo. Estos aliados destacan, ya sea por similitudes o por contrastes, el carácter dulce y la belleza de la heroína; y también ayudan al personaje a desarrollarse y madurar en el entorno con las nuevas reglas impuestas. Blancanieves, apoyada por los animales y guiada por los enanos, se sitúa en el rol de madre y esposa, cumpliendo con las tareas del hogar.

En contraste con la luz y la música alegre de la casa de los enanos, el siguiente plano del castillo oscuro e iluminado por la luna advierten el tono dramático que va a tomar el filme. De nuevo, las estrellas y la luna rodean a la antagonista simbolizando su relación con la brujería. La Reina aparece erguida y con postura hierática mientras sostiene el cofre donde supuestamente está el corazón de Blancanieves. Las cortinas bordadas con estrellas, que aparecían abiertas en la primera secuencia, se presentan cerradas esta vez, simbolizando el hermetismo y “vislumbrando los deseos de ocultar el hecho a acontecer”⁵¹.

Al descubrir que la princesa sigue viva, su gesto calmado desaparece y corre hacia las mazmorras. La Reina, relacionada con el trono y el poder, deja ver ahora su lado más oscuro y se rodea de animales sucios con connotaciones negativas: varias ratas y un cuervo. En contraposición a las palomas blancas que rodeaban a Blancanieves, el cuervo negro que acompaña a la madrastra simboliza la muerte, la vejez y la fealdad de la antagonista. Al contrario de la paloma, el cuervo de la Reina anuncia un triste desenlace: “el color de este pájaro, su grito lúgubre, también el hecho de que se alimente de animales muertos, hacen de él para nosotros un pájaro de mal agüero”⁵². Otros elementos como sarcófagos y esqueletos señalan a la muerte.

Junto a estos atributos aparece un nuevo espacio que define a la Reina: el ambiente científico. A pesar de que las brujas de los cuentos se valían de un caldero para realizar sus hechizos, este personaje está rodeado de artilugios químicos que evocan el mundo científico. Los libros de magia negra y brujería se mezclan con probetas y pipetas, añadiendo una visión negativa al conocimiento femenino. Mientras se presenta como positivo el mundo doméstico relacionado con la mujer (representado en la heroína), una mujer interesada por la ciencia se considera bruja (imagen común de la mujer de ciencia en distintas épocas históricas).



Pararelismo entre el mundo científico y la brujería (Secuencia 11).

Tras preparar una misteriosa pócima, la Reina se convierte en una vieja vendedora ambulante, con todas las características de la bruja clásica (pelo canoso, ojeras, verrugas y voz cavernosa). Umberto Eco explica como en la Edad Media “prospera el tema de la *vituperatio* contra la mujer, cuya fealdad manifiesta la maldad interior y el nefasto poder

⁵¹ Del Arco, «Simbolismo y funcionalidad...», 5.

⁵² Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 390.

de seducción”⁵³. Este recurso se utiliza en los dibujos animados para descubrir el verdadero rostro de las brujas. De nuevo, la estetización del bien y del mal propia de los estudios Disney queda patente; la reina parecía hermosa al principio pero, por ser malvada, se convierte en una anciana fea y encorvada. Descubrimos la realidad monstruosa de la Reina, que muestra su principal carencia: la belleza. Entendiendo la belleza como Disney lo hace, este atributo no es sólo un rasgo físico sino que engloba la bondad, el amor y la juventud que la reina no posee.

Podemos ver en esta secuencia una clara alusión al Dr. Jekyll y Mr. Hyde, no sólo en la transformación de la Reina que revela sus más oscuros deseos a través de su aspecto; también a través del ambiente científico que rodea a la antagonista creando una atmósfera tétrica. De nuevo, el género de terror parece formar parte del filme, ayudando a comprender la maldad de la antagonista y el peligro que corre la heroína.

6.2.7. La aproximación a la caverna más oscura.

“Cuando los héroes se acercan a las puertas de una ciudadela situada en lo más hondo del mundo especial, pueden tomarse algún tiempo para hacer planes, reconocer al enemigo, reorganizar o dividir el grupo, pertrecharse.”⁵⁴

La heroína está muy cerca de su enfrentamiento con la muerte, aunque ella no lo sabe (dada su papel pasivo en la trama), necesita un momento de descanso – en este caso, el espectador lo necesita después de la fuerza dramática de la anterior secuencia -. La tensión dramática de la escena de la transformación de la Reina se ve suavizada con una secuencia musical y divertida protagonizada por los chistes de los enanos. De nuevo, los enanos desempeñan la función dramática del alivio cómico, propia del personaje del bufón.

Mientras que Blancanieves aplaude y se divierte, los enanos tocan divertidos instrumentos y bailan produciendo una serie de *gags*. Escenas del filme como ésta (o la anterior dónde los enanos se lavan la cara) en la que los enanos juegan e interactúan entre ellos, muestran la riqueza de estos personajes en contraste con los personajes femeninos que se presentan planos y tipificados. Blancanieves y la Reina se revelan como tipos narrativos exagerados sin cambios de máscara, mientras que los personajes masculinos son más ricos y complejos, los siete enanitos se presentan bondadosos pero con defectos claros, cada uno según su carácter y personalidad. También el cazador que parecía un asesino, y así lo describe su profesión, se apiada de Blancanieves revelando un carácter tierno.

6.2.7.1. El cambio de la trama.

⁵³ Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Debolsillo, 2015), 159.

⁵⁴ Vogler, *El viaje del escritor*, 177.

Los conflictos y motivaciones de la heroína siguen intactos. En esta secuencia vuelve a resaltarse el deseo del amor de Blancanieves, que recuerda al Príncipe. Después de la canción tirolesa de los enanos (que sitúa la casa en los Alpes alemanes), éstos le piden a Blancanieves que les cuente un cuento, uno de amor. El personaje vuelve a ejercer el rol de madre en esta escena, con una función típica de los personajes femeninos: la cuentacuentos. Blancanieves, rodeada de los enanos, narra su historia de amor con el príncipe. La canción *Some day my prince will come* relata los deseos más íntimos de la heroína – que se harán en realidad al final del filme- y vuelve a destacar la pasividad alegre de Blancanieves que deposita toda la responsabilidad de su felicidad en el Príncipe. Mientras, los animales del bosque se abrazan por parejas para reforzar el concepto de amor romántico de Disney.

“BLANCANIEVES

Un día llegará la primavera
Encontraremos el amor de nuevo
Y los pájaros cantarán
Y las campanas de boda tañirán
El día que mis sueños se hagan realidad.”⁵⁵ (Secuencia 12).

La referencia a la llegada de la primavera simboliza la madurez que Blancanieves debe alcanzar para encontrar el amor del Príncipe, aún debe superar una prueba definitiva para unirse con su amado.

De nuevo, Blancanieves vuelve a referirse a uno de los temas de las películas de Princesas Disney: los sueños siempre se hacen realidad. Se observa así que la heroína no ha cambiado sus motivaciones ni sus objetivos, tampoco posee ningún tipo de plan ante la llegada de la muerte. Su reacción ante los obstáculos sigue siendo ignorante y pasiva, cumpliendo el estereotipo del ángel del hogar.

6.2.7.2. Antecedentes y obstáculos antes de la batalla.

Al terminar la canción, Blancanieves manda a los enanitos a dormir siguiendo con el rol de madre. Tras una serie de *gags* de los enanos luchando por un cojín donde dormir, encontramos a Blancanieves arrodillada a los pies de la cama, rezando a Dios mientras mira por la ventana. Su petición es que sus sueños se hagan realidad, y añade un nuevo deseo: el amor de Gruñón.

“BLANCANIEVES

Bendice a los siete enanitos que han sido tan buenos
conmigo y... Y haz que todos mis sueños se hagan

⁵⁵ “SNOW WHITE: Someday when spring is here/ We'll find our love anew / And the birds will sing / And wedding bells will ring / Someday when my dreams come true.”

realidad. Amen. ¡Ah, sí! Y haz que Gruñón me quiera, por favor.”⁵⁶ (Secuencia 12).

Después de esta oración, un fundido muestra la imagen de Gruñón intentando dormir sobre una cacerola mientras exclama con enfado: “¡Mujeres! Un verdadero estorbo”⁵⁷. El conflicto de relación Blancanieves/Gruñón está aún sin resolver, aunque parece que no trae grandes problemas a la heroína, sí aporta a la trama una tensión dramática que se necesita solucionar.

En esta etapa, en la que los héroes clásicos se preparan para la batalla, planteando distintos planes y buscando sus armas, Blancanieves recurre de nuevo al ruego y la visión ingenua de que los sueños se pueden cumplir por arte de magia, sin necesidad de actuar. La oración de la heroína remite a la escena de presentación en la que Blancanieves pedía que se cumplieran sus sueños al pozo de los deseos (secuencia 3). Se puede afirmar que la heroína no ha evolucionado en el nuevo mundo; el único deseo nuevo está relacionado con otro personaje masculino: Gruñón. La inocencia de la niña resulta casi cómica. En contraste con la secuencia anterior, en la que la antagonista prepara un cruel plan para asesinar a Blancanieves, la heroína reza para ser amada por un personaje masculino.

6.2.8. La odisea.

Vogler define la crisis como “aquel punto de una historia o drama en el que las fuerzas opuestas y hostiles se encuentran en un momento de máxima tensión”⁵⁸. Tras un descanso, la secuencia de la manzana envenenada nos vuelve a introducir en la tensión dramática propia de una película de suspense en la que el espectador sabe más que el héroe. La pócima maligna dibuja una calavera sobre la manzana y la antagonista se refiere directamente a los símbolos:

“REINA

¡Mira! ¡La piel de la manzana! Símbolo de lo que lleva en su interior. Ahora, vuélvete roja para tentar a Blancanieves, para que tenga ganas de morderte.”⁵⁹ (Secuencia 13).

La alusión a la piel de la manzana que muestra lo que lleva en su interior, señala al personaje de la Reina que se oculta bajo otra apariencia para engañar a la protagonista y que, aunque al principio del filme pueda parecer bella, está llena de odio y oscuras intenciones. Al igual que Eris, la antagonista se valdrá de una manzana para sembrar el

⁵⁶ “SNOW WHITE: Bless the seven little men who have been so kind to me, and... And may my dreams come true. Amen. Oh, yes! And please make Grumpy like me”.

⁵⁷ “GUMPY: Women! A fine Kettle of fish!”

⁵⁸ Vogler, *El viaje del escritor*, 192.

⁵⁹ “QUEEN: Look! On the skin! The symbol of what lies within. Now, turn red to tempt Snow White. To make her hunger for a bite.”

pánico. Las asociaciones de la manzana con la tentación son de sobra conocidas, y el color rojo suma connotaciones de deseo y lujuria al fruto.

6.2.8.1. Tipo de crisis.

Blancanieves se enfrenta, por tanto, a una crisis externa e interna. Externa en cuanto a la muerte física que acecha. La antagonista desea la muerte de Blancanieves y todo apunta a que esa muerte ocurrirá. Pero la heroína también se enfrenta a una crisis interna, puesto que esta muerte es una “muerte dormida”, y puede despertar de este trance y llegar a su etapa adulta.

La antagonista se dirige al espectador, aunque parece hablar con el cuervo al principio, en seguida sus ojos miran directamente al frente, rompiendo la cuarta pared y explicando los horrores que padecerá Blancanieves al comer la manzana. Blancanieves está cerca de la muerte que contiene la manzana, ella lo ignora, al igual que desconoce el antídoto contra la “muerte dormida”: el primer beso de amor. La malvada reina ríe ante tal antídoto y mirando a la cámara exclama:

“REINA

Los enanos pensarán que está muerta. ¡Y la enterrarán viva!”⁶⁰ (Secuencia 13).

De nuevo, se hace alusión a la muerte que transporta la antagonista con una clara referencia a Caronte: la bruja sale del castillo de pie sobre una barca alargada entre la sombra.



Paralelismo entre la antagonista y Caronte para simbolizar la cercanía de la muerte (Secuencia 13).

6.2.8.2. Actitud del personaje ante la odisea.

Según nuestra ruta de análisis, en la odisea se debe estudiar el comportamiento del personaje ante esta crisis. Sin embargo, Blancanieves desconoce los planes de la Reina y se siente segura en el mundo especial. La falta de reacción de la heroína no desmonta este sistema de análisis, sino que confirma que la heroína analizada es completamente pasiva, y son el resto de personajes los que hacen avanzar la acción.

⁶⁰ “QUEEN: The dwarfs will think she’s dead. She’ll be buried alive!”

6.2.9. La recompensa.

6.2.9.1. La celebración.

Tras el momento de crisis, en el que el héroe ha vencido un miedo horrible, una fiebre alta o a uno de sus enemigos en combate, el mentor o el ser mágico le otorgan la merecida recompensa, que más tarde servirá de arma para la batalla: una espada, un escudo, un consejo para el enfrentamiento... En el caso de Blancanieves, su recompensa se traduce en la mágica solución de un conflicto.

El conflicto personal Blancanieves/ Gruñón ha estado presente todo el segundo acto, la actitud negativa y los comentarios misóginos del enano enfadado chocan con la dulzura y el carácter amable de la princesa que no se siente aceptada por Gruñón. Pero queda una oportunidad para resolver el problema, valiéndose de una de las armas más poderosas en este relato: el beso. Como se ha visto en la secuencia anterior, un beso de amor es capaz de resucitar a una persona, y Blancanieves utiliza este recurso para convertir a Gruñón en su aliado.

En la puerta de la casa, Blancanieves se despide de los enanos que se marchan a trabajar, haciendo de nuevo referencia al arquetipo de ángel del hogar, la mujer paciente que trabaja en el hogar y espera a que vuelva el hombre de su trabajo.

Fuera del ambiente doméstico, los siete hombrecitos pasan a convertirse en mentores y aconsejan a Blancanieves cómo debe comportarse en su ausencia. La heroína escucha paciente y besa a todos los enanos en la frente para despedirse, cuando llega el turno de Gruñón, éste advierte a Blancanieves que se cuide de la Bruja. La princesa se emociona al sentirse querida y besa al enano que por un segundo transforma su gesto habitual de enfado, y suspira con una sonrisa ante el amor de Blancanieves. El conflicto personal se ha resuelto.

6.2.9.2. El cambio del personaje.

Suele ocurrir en este punto de la historia, que la heroína muestre un cambio físico o psíquico a modo de recompensa. Los conocimientos que la heroína ha adquirido en el nuevo mundo se reflejan en su aspecto o su actitud. En este caso, puede apreciarse en Blancanieves un cambio de actitud; tras el primer punto de giro, la heroína se mostraba temerosa ante el nuevo espacio. Sin embargo, una vez ha adquirido su puesto en el

cuidado del hogar, Blancanieves aparece tranquila y madura, dominando el espacio y consiguiendo la admiración de todos los enanos.



Madurez de la heroína demostrada en la adaptación al nuevo mundo. Su actitud, reflejada en su gestualidad, ha cambiado tras conocer y seguir las reglas del mundo especial (Secuencias 6 y 14).

6.2.10. El camino de regreso.

El héroe, tras recibir la recompensa, está preparado para enfrentarse al camino de regreso o a la muerte misma. Blancanieves ha recibido la recompensa del amor de Gruñón y los sabios consejos de todos los enanos, pero parece por ello más vulnerable aún ante lo que está a punto de suceder.

La antagonista se acerca a la casa de los enanos y por el camino, un nuevo animal se une al personaje con un significado claro de la muerte: el buitre. Entre tanto, Blancanieves canta de nuevo *Some day my prince will come* mientras prepara un pastel para Gruñón.

6.2.11. La resurrección.

6.2.11.1. Enfrentamiento ante la muerte.

Una sombra tapa la luz de la ventana. Por primera vez, Blancanieves y la Reina se encuentran cara a cara. Enmarcadas por una ventana, se miran una a la otra como si del espejo mágico se tratará, resaltando más que nunca los contrastes que simbolizan: belleza/fealdad, juventud/vejez, bondad/maldad. El deseo de la Reina se palpa claramente por la carencia de la belleza que posee Blancanieves. Utilizando el físico como metonimia moral, la fealdad de la Reina contrastada con Blancanieves hace que su maldad sea evidente.



Primer encuentro de la antagonista y la heroína con la ventana como referencia al espejo que las une al comienzo del filme (Secuencia 16).

Blancanieves se encuentra en el peor escenario posible. Sin los enanos para protegerla, la heroína se muestra vulnerable ante la negra sombra de la muerte que acecha. Blancanieves se enfrenta a una muerte real, sin embargo, ella ignora los planes de su madrastra, por lo que su enfrentamiento no es real. Vemos de nuevo a Blancanieves como una heroína pasiva y vulnerable.

6.2.11.2. Tipo de elección ante la muerte.

Los animales del bosque se espantan ante la imagen de la Reina. sin embargo, el carácter bondadoso de la protagonista le impide sospechar de la anciana, que se asegura de que la princesa está sola. Comienza la secuencia de tentación para que Blancanieves muerda la manzana. Si la serpiente ofrecía a Eva ser más poderosa que Dios, en este caso la bruja sabe lo que Blancanieves desea: agradar a los hombres.

“REINA

¿Horneando pasteles?

BLANCANIEVES

Si, pastel de grosellas.

REINA

Pero son las tartas de manzana las que le derriten la boca a los hombres”⁶¹ (Secuencia 16).

Y de esta forma convence a Blancanieves para que pruebe la manzana. Es el momento de que los aliados entren en acción. Los animales del bosque conscientes del peligro atacan a la Reina. Pero Blancanieves se compadece de la anciana y espanta a los animales. La Reina aprovecha para fingir que se encuentra mal, agarrando su pecho como si le doliera el corazón. De nuevo se hace referencia a este órgano, símbolo de vida y amor, atributos de los que carece la antagonista.

⁶¹ “QUEEN: Making pies? / SNOW WHITE: Yes, gooseberry pie / QUEEN: It’s Apple pies that make the menfolks mouths water.”

La actitud de la heroína ante la situación de peligro muestra que no ha habido ninguna evolución en el personaje, no ha escuchado los consejos de los enanos ni ha entendido las reglas del nuevo mundo. Blancanieves invita a la Reina a entrar en la casa y los animales del bosque corren en busca de los enanos.

La recompensa del amor de Gruñón se convierte en esta secuencia en la espada de la heroína; los enanos son los únicos que pueden salvar a Blancanieves de la muerte. Mientras, la Reina sigue convenciendo a Blancanieves, esta vez con una nueva tentación, más irresistible aún: el cumplimiento de sus deseos.

“REINA

¡Sí! Con tan sólo un mordisco, todos tus sueños se harán realidad.”⁶² (Secuencia 16).

Con una secuencia elaborada, se muestra como los enanos están de camino con todos los animales del bosque. La Reina utiliza el último recurso para tentar a la princesa: el amor verdadero.

“REINA

Tiene que haber algo que tu corazoncito desee. Tal vez alguien a quien amas.

BLANCANIEVES

Bueno, sí hay alguien...

REINA

¡Lo sabía! ¡Lo sabía! Las abuelas conocemos los corazones de las jóvenes.”⁶³ (Secuencia 16).

Blancanieves ha sido tentada tres veces con los tres temas de la obra que se han anunciado a lo largo del filme: complacer a los hombres, cumplir los deseos soñados y encontrar el amor verdadero.

La heroína ya tiene la manzana en sus manos, y sólo queda pedir el ansiado deseo antes de morderla. La princesa va relatando su sueño de amor mientras los enanos corren a la cabaña.

“BLANCANIEVES

⁶² “QUEEN: Yes! One bite and all your dreams will come true.”

⁶³ “QUEEN: There must be something your little heart desires. Perhaps there is someone you love / SNOW WHITE: Well, there is someone... / QUEEN: I thought so! I thought so! Old Granny knows a Young girl's heart.”

Y me llevará a su castillo, donde viviremos felices para siempre.”⁶⁴ (Secuencia 16).

La tensión se alarga con la inserción de las escenas de los enanos corriendo hacia la cabaña y un plano de la Reina sonriente. Blancanieves se acerca lentamente la manzana a la boca y por fin muerde la fruta.

Mientras la princesa muere en fuera de campo, la reina relata cómo va sufriendo en un primer plano (“la respiración se corta, la sangre se congela...”). Es por lo tanto un espacio en off imaginable, dado que el espacio es evocado⁶⁵ en este caso con la descripción del personaje que lo ve. Los ojos sonrientes de la reina se posan en el suelo dónde la mano de Blancanieves cae muerta y suelta la manzana.



Tratamiento de la muerte fuera de campo (Secuencia 16).

Blancanieves ha muerto, todo se ha oscurecido y comienza a llover (no hay que olvidar la íntima relación entre la heroína y la naturaleza). La reina sale riendo de la casa y encuentra que los enanos la persiguen.

Ya no hay lugar para la compasión y la dulzura puesto que Blancanieves está muerta y los enanos llenos de odio. Las muecas de enfado de los animales se intensifican con una música de persecución, mientras los buitres siguen a la Reina anunciando su fatídico sino. Es en este momento cuando se hace más evidente la dosis de sadismo que el filme hereda de los cuentos de hadas. Si bien ya se habían narrado hechos crueles en la secuencia 4 con las exigencias “caníbales” de la Reina, y en la mazmorra cuando este mismo personaje insulta a los esqueletos de los prisioneros, por primera vez se presenta la violencia y el odio en el marco de lo justo, personificado en los ayudantes bondadosos de la heroína. Y como simbolismo de tal justicia, los buitres sonríen y siguen a la Reina hacia su destino, pues no era Blancanieves a la que pretendían comer, sino que desde el principio fue la bruja el objeto de sus miradas. Sin embargo, el espectador cambiaría para siempre la percepción de los enanitos si estos se convirtieran en asesinos. Se debe hacer justicia pero sin manchar las manos de los personajes cómicos del filme. La Reina intenta escapar subiendo una montaña y se encuentra encerrada entre el abismo y los enanos. Intenta aplastar a los siete con una roca, pero un rayo de la tormenta hace caer a la bruja

⁶⁴ “SNOW WHITE: And that he will carry me away to his castle, where we will live happily ever after.”

⁶⁵ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 140.

por la montaña. La naturaleza vuelve a ser un ayudante de la heroína a pesar de que ésta ya no esté.

De nuevo, la muerte se presenta fuera de campo, y son las caras de espanto de los enanos y la sonrisa de los buitres los informantes de la muerte de la bruja. La Reina muere de la forma más horrible que ella podía imaginarse: fea y vieja.

Con un fundido, el destino de la Reina se entrelaza con el de Blancanieves, que yace en una cama, cubierta por una sábana y rodeada de flores y velas a modo de velatorio. De hecho, la música extradiegética consiste únicamente en una melodía de órgano, instrumento ligado a los funerales y el mundo eclesiástico, y que no forma parte del estilo musical del resto del filme. Los enanos lloran la muerte de la princesa y un primer plano largo muestra a Gruñón llorando desconsoladamente. El corazón del enano se ha rendido a Blancanieves. Albert Hurter encontró en esta escena dramática el mayor reto de su trabajo: conseguir que los personajes cómicos del filme expresarán verdaderos sentimientos dramáticos, sus bocetos inspirados en la obra de Giotto fueron esenciales para que el animador Frank Thomas realizara la escena.

“Logró crear una gran emotividad y un hondo sentimiento de pesadumbre exagerando las sombras de los enanitos que rodean e intentan imponerse a la luz que emana de las dos velas.”⁶⁶

6.2.11.2. Definición del personaje a través del rescate.

“Tan bella era, incluso muerta, que los enanos no encontraron fuerzas en su corazón para enterrarla.”⁶⁷
(Secuencia 19).

De esta forma, la belleza de Blancanieves vuelve a alzarse como su principal cualidad, evitando el fatal destino que la reina tenía reservado para ella: que fuera enterrada viva. Ante el encuentro directo con la muerte, la heroína se muestra pasiva, esperando ser rescatada sin más atributos que su belleza.

La imagen de una rama sufriendo el paso de las estaciones se utiliza como elipsis, mientras las letras nos informan que los enanos construyeron un ataúd de cristal y oro para Blancanieves, y que velaron su cuerpo todos los días. Al llegar a la estación de la primavera (indicada con flores blancas decorando la rama) se muestra la primera información del Príncipe desde la primera secuencia:

“El príncipe, que había buscado por todas partes, oyó hablar de la dama que dormía en un ataúd de cristal.”⁶⁸ (Secuencia 19).

⁶⁶ Fonte y Mataix, Walt Disney, el universo..., 38.

⁶⁷ “So beautiful, even in death, that the dwarfs could not find it in their hearts to bury her.”

⁶⁸ “The Prince, who had searched far and wide, heard of the maiden who slept in the glass coffin.”

Blancanieves ya había anticipado en la canción *Someday my prince will come* que sería en la primavera – estación que ligada a la madurez y el amor- cuando el príncipe vendría a rescatarla:

“BLANCANIEVES

Un día llegará la primavera
Encontraremos el amor de nuevo
Y los pájaros cantarán
Y las campanas de boda tañirán
El día que mis sueños se hagan realidad.”⁶⁹ (Secuencia 12).

Se escucha el tema del Príncipe (*One Song*) y la primavera se muestra en todo su esplendor: los pétalos caen de los árboles y los enanos llevan ramos a Blancanieves. Un enano quita la tapa de cristal y pone un ramo de flores blancas entre las manos de Blancanieves, mientras el resto de personajes se arrodillan ante la heroína.

Esta imagen que compara a Blancanieves con una diosa o una santa se apoya con el siguiente plano general. Se descubre la localización de Blancanieves que descansa sobre un ataúd de oro a modo de altar, encima de un montículo del bosque, elevada del resto y bañada por unos rayos de luz que sólo iluminan su cuerpo, mientras los enanos y todos los animales del bosque permanecen arrodillados ante ella. El bosque sigue siendo un elemento protagonista en el filme, Blancanieves permanece en este escenario dónde debe superar su última prueba para entrar en el mundo adulto. El bosque, elemento clásico de transición en distintos cuentos de hadas, es el lugar donde Blancanieves se ha desarrollado como mujer y se ha enfrentado a la muerte misma, por ello este espacio es parte esencial del personaje, y la princesa es presentada en esta escena como la Reina del bosque, reverenciada por todos los seres que allí habitan. La corona de flores sobre la cabeza de la heroína refuerza esta idea. En esta imagen podemos ver a la mujer mágica unida a la naturaleza, la maga blanca que define Simone de Beauvoir:

“Dulce, pensativa y morena, jamás extrañada, y que a veces te besa como un niño en la frente; (...) A su lado, el hombre olvida todo orgullo; conoce la dulzura de abandonarse y de volver a ser niño, porque entre ellas y él no hay ninguna lucha de prestigio.”⁷⁰

⁶⁹ “SNOW WHITE: Someday when spring is here/ We’ll find our love anew / And the birds will sing / And wedding bells will ring / Someday when my dreams come true.”

⁷⁰ De Beauvoir, *El segundo sexo*, 94.



La heroína presentada como diosa o reina del bosque (Secuencia 19).

El Príncipe llega en su caballo blanco y se acerca a Blancanieves cantando. La melodía del príncipe se transforma en el tema de la bruja, añadiendo tensión a los preliminares del beso. El espectador es el único que conoce que este beso salvará a la princesa de la muerte dormida dado que esta información fue anticipada en la secuencia 13, por ello, la música elegida ayuda a sembrar una pequeña duda ante este antídoto.

La escena del beso se diseña como una escena de rescate clásica, en la que la princesa se muestra pasiva mientras el héroe activo se ocupa de salvarla. Así, se construye la escena alrededor de la diferencia sexual: “lo activo y lo pasivo, el sujeto y el objeto, el héroe y la mujer”⁷¹. El príncipe se sitúa sobre Blancanieves, haciendo avanzar la acción mientras la heroína, tumbada y perfecta, permanece quieta. El plano anterior en el que Blancanieves se situaba como reina y señora del bosque queda anulado por esta escena en la que queda patente el poco poder de la heroína. Necesita ser rescatada de nuevo. Si en otros momentos del filme, Blancanieves ha funcionado como objeto dentro de la narración (objeto buscado por la Reina, objeto perseguido por el cazador), es en este momento cuando su posición como Objeto en el sistema actancial se hace más patente. El Príncipe es el sujeto que se mueve hacia el objeto pasivo.



Escena de rescate (Secuencia 19).

Se besan y nada ocurre, el Príncipe se arrodilla triste junto a los ayudantes de la heroína. Parece que todo está perdido pero la música indica que hay esperanza, el tema de la bruja se transforma poco a poco en la canción *Someday my Prince will Come*. Un

⁷¹ González Requena, *Clásico, manierista...*, 562.

primer plano muestra a Blancanieves despertándose de un largo sueño. Por orden, el resto de personajes se dan cuenta y se emocionan al ver a la princesa viva: primero los enanos, después los animales y por último el Príncipe.

La muerte temporal de Blancanieves es necesaria para la evolución del personaje, puesto que este paso “es una de las señales características y constantes del rito de iniciación”⁷². Blancanieves se deshace de la corona de flores blancas y se incorpora alargando los brazos al Príncipe. Ha dejado su niñez e inocencia atrás, y ahora está preparada para darse al Príncipe. Aunque no hay cambios en el carácter del personaje, vemos una evolución en su actitud con respecto a la secuencia 3, dónde se narra el primer encuentro entre Blancanieves y el Príncipe. Los movimientos huidizos de una Blancanieves niña ante el amor, ahora se convierten en una entrega completa. El héroe abraza a la princesa formando otra imagen clásica de rescate (tomando a Blancanieves como si fuera una niña entre sus brazos).

6.2.12. Retorno con el elixir.

6.2.12.1. Resolución de conflictos.

La heroína ya está preparada para regresar, transformada en mujer, al lugar que le corresponde. El Príncipe atraviesa el bosque llevando en volandas a Blancanieves, como si de unos recién casados cruzando el umbral de su casa se tratase. Los enanos y los animales bailan llenos de alegría alrededor de la pareja. Sobre el caballo blanco del Príncipe, Blancanieves se despidе de los siete enanitos uno a uno, con un beso en la frente; sus aliados, representantes de la infancia y la transición de Blancanieves, tienen que despedirse de la niña que ya es mujer.

6.2.12.2. La recompensa final.

El Príncipe toma las riendas del caballo y lo dirige entre los árboles. Al salir del bosque –que ha funcionado durante todo el filme como camino de transición a la vida adulta - la joven pareja se detiene ante la visión de su castillo, un edificio dorado que parece surgir de las nubes, el paradigma de la Edad Media idealizada diseñada por Disney.

El castillo es un símbolo de poder, y no es de extrañar que se utilice como imagen de inicio y cierre del filme, ya que es el lugar que le es arrebatado a Blancanieves injustamente y que recupera tras transformarse en una mujer. Gracias al Príncipe, la heroína vuelve al trono que le corresponde por derecho. La ascensión social mediante el matrimonio será uno de los temas principales de la primera etapa de Princesas Disney:

⁷² Propp, Las raíces históricas..., 183.

Cenicienta y Aurora también recuperarán su lugar en el trono gracias a la unión con sus respectivos príncipes.



El castillo como símbolo de poder arrebatado a Blancanieves y recuperado gracias al Príncipe (Secuencias 1 y 19).

El relato ha terminado, pero no el filme, que comenzó con un libro abriéndose, y ahora muestra la última página del cuento que reza: “y vivieron felices para siempre”. El libro se cierra mostrando la corona de oro, el poder recuperado por la heroína gracias a su matrimonio con el Príncipe.

6.3. Análisis contextual.

La perfecta novia del héroe (bella, paciente y discretamente sexual, casi maternal) que se presenta en la obra de 1937 tiene su origen en una serie de personajes femeninos anteriores y en un contexto social que generó al público idílico para este filme. En este análisis contextual se observan las diferencias de la Blancanieves de Disney de 1937 y su referente concreto, y la relación de este personaje animado con el entorno social de creación. Además, como se señaló en el capítulo 5, la heroína analizada en este filme es ahora un personaje popular presente en distintas pantallas y formatos (Internet, tiendas de disfraces, Parques Temáticos...), por lo que también es necesario para una comprensión total del personaje analizar la evolución de Blancanieves desde 1937 hasta el mundo multipantalla del siglo XXI.

6.3.1. Comparación entre el personaje y su referente concreto.

“Los cuentos de hadas son para niños. Con frecuencia versan sobre una niña que no quiere crecer y hacerse mujer. En la crisis de ese umbral, se detiene. Se duerme, hasta que un príncipe atraviesa todas las barreras y le da un motivo para pensar que, después de todo, podría ser agradable crecer.”⁷³

El cuento de Blancanieves es un relato sin autor concreto, fruto de leyendas e historias de la Europa medieval. Uno de los relatos más antiguos en los que encontramos rastros de Blancanieves es *La Esclavita*, recopilada por Giambattista Basile en el siglo XVIII. La

⁷³ Campbell, El poder del mito, 195.

obra de Basile ofrece datos que la vinculan con *Blancanieves*, *La Bella Durmiente* y *La Cenicienta*. *La Esclavita* cuenta la historia de Lisa, una hermosa niña que nació después de que su madre – la hermana del barón de Selvaoscura - se tragara un pétalo de rosa. Víctima de una maldición, Lisa se clava un peine envenenado en la cabeza y cae en un sueño profundo. Su madre, apenada, construye siete ataúdes de cristal para que la niña vaya creciendo en su interior, y la oculta en una habitación de palacio, pero muere de pena a los meses y deja a la niña sola. Pasados los años, Lisa es descubierta por la esposa del barón, quien presa por los celos ante la belleza de la muchacha, intenta sacar a Lisa del palacio. Al arrastrar el cuerpo de la niña tirando de su pelo, el peine cae y la joven se despierta. Lisa es obligada a trabajar como esclava para la baronesa que no soporta su belleza, pero la niña es audaz y consigue que su tío descubra que es en realidad su sobrina. Cuando el barón se entera de la verdad busca un marido a Lisa. Vemos en la obra de Basile claras similitudes con el cuento de *Blancanieves* recopilado por los hermanos Grimm, en especial, en su simbología, puesto que la belleza y el siete son elementos vitales en ambos relatos, además de los celos y los conflictos entre los personajes femeninos. El personaje descrito por Basile tiene una participación activa en su salvación, sin embargo es el matrimonio el desenlace de esta historia, común en todos los relatos de *Blancanieves*:

“De todas las *Blancanieves* que después se desarrollarán, la de Basile es la más activa en cuanto a la voluntad de cambiar su destino. Pero por muy decidida que su actitud sea, la moraleja del cuento apunta en beneficio de otra dirección: “Mientras que a su sobrina, de acuerdo con sus deseos, le entrego un apuesto marido.”⁷⁴

También encontramos indicios del cuento de *Blancanieves* en la vida de una condesa alemana del siglo XVIII. En la región alemana de Lohr vivió una dama de alta cuna cuya vida tiene grandes similitudes con la historia de *Blancanieves*. Maria Sophia Margaretha Catherina von Erthal no era princesa pero vivía en el palacio de Lohr, que es ahora un museo dedicado a *Blancanieves*. Maria Sophia padeció varicela en su infancia y esto le provocó una leve ceguera y un aspecto enfermizo y débil durante toda su vida, incluyendo una piel increíblemente blanca. Era querida por todos los vecinos de Lohr por su inmensa bondad y porque cuidaba de los niños pobres y desnutridos que trabajaban en las minas de hierro (un claro referente para los enanitos mineros del cuento popular recopilado por los hermanos Grimm). El padre de Maria Sophia enviudó y volvió a casarse a los dos años con una rica noble con siete hijos de su matrimonio anterior. Según la leyenda, Maria Sophia era tratada con crueldad por su madrastra que se ocupaba de que sus hijos tuvieran más comodidades que su hijastra. Además, la nueva mujer de Erthal tenía un espejo que hablaba, un artilugio mecánico que repetía por reverberación la última palabra de quién se paraba delante; el espejo (que se encuentra en el museo Spessart de Lohr) mide 1,60 metros de alto y tiene una inscripción en el marco que hace alusión a la vanidad de la antagonista de *Blancanieves*: “amor propio”. La historia de esta noble, bella y bondadosa

⁷⁴ Manzano, La adaptación como metamorfosis, 148.

con una madrastra cruel, recorrió toda Alemania y pudo haber sido uno de los relatos que llegó a oídos de los hermanos Grimm.

En la obra escocesa del siglo XIX, *Gold Tree and Silver Tree*, encontramos también claras referencias al relato que aquí analizamos. En este cuento, la reina Silver Tree es superada en gracia y belleza por su hija Gold Tree, y llena de celos pide que asesinen a la niña para comerse su corazón y su hígado. Vuelve a aparecer el tema del canibalismo en el cuento escocés, además de la contraposición entre vejez y juventud, simbolizada, en este caso, por la plata y el oro.

Además del cuento escocés, varias son las obras que surgieron en el siglo XIX sobre Blancanieves, pero fue el cuento publicado por los hermanos Grimm en 1812 el que perduró y sirvió de inspiración para Walt Disney en 1937. Wilhelm y Jacob Grimm eran lingüistas, germanistas, escritores y mitólogos alemanes, considerados los padres de la lingüística germana y de la filología alemana. Los hermanos Grimm comenzaron a recopilar los cuentos tradicionales alemanes en 1810, con un espíritu romántico claramente nacionalista a fin de recuperar los cuentos que el pueblo alemán necesitaba⁷⁵, en una época convulsa para las regiones germánicas que aún no formaban un Estado Unitario y vivían en plenas guerras napoleónicas.

Cuentos de niños y del hogar fue el título para este recopilatorio de relatos populares, la mayoría de ellos narrados por mujeres a los hermanos Grimm: su madre, sus hermanas, amigas de la familia y campesinas, en especial una campesina de Niederwehrrn “que narró la mayor parte y los más hermosos cuentos del tomo segundo”⁷⁶. Muchas de estas historias nacen del folclore alemán y leyendas europeas; la mayoría de sus protagonistas son mujeres y niñas que buscan su lugar en el mundo, como es el caso de Blancanieves, publicada en 1812 y modificada varias veces por los hermanos Grimm hasta 1819, año en el que se publicó la versión más famosa de la que Wilhelm Grimm dijo:

“Buscamos la pureza de la narración sincera que no esconda reservadamente nada injusto. Por eso en esta nueva edición hemos borrado cuidadosamente toda expresión no adecuada para la infancia.”⁷⁷

Entre estas modificaciones la más evidente se refería a la villana de la obra. En la primera edición, la antagonista de la niña era la madre biológica (como en el cuento escocés ya mencionado), y en 1819 se redefinió al personaje como la madrastra de Blancanieves. La versión de 1819 es la utilizada en este estudio para el análisis comparativo; por ser la historia de *Blancanieves* más extendida, tiene sentido pensar que Walt Disney se apoyó en esta edición para su adaptación cinematográfica.

Existen modificaciones en toda obra adaptada a otro formato, y por ello consideramos interesante analizar cuáles fueron los cambios que Disney realizó en 1937 - reconociendo

⁷⁵ Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, *Cuentos de niños y del hogar* (I) (Madrid: Anaya, 1985), 24.

⁷⁶ *Ibíd.*, 3.

⁷⁷ *Ibíd.*, 32.

sus marcas en el relato - y localizar qué elementos eliminados y añadidos al filme son los que transforman al personaje.

Siguiendo la lectura lineal del cuento y del filme, el primer cambio que realizó Walt Disney se observa en el inicio del relato, que comienza directamente en el castillo de la Reina, con Blancanieves ya adolescente. Se excluyen de este modo todos los datos del origen de la princesa, al igual que la referencia a los padres. Cristina Manzano señala la censura como causa de esta exclusión.

“El temor a que la censura eliminara las escenas influyó en la decisión de no incluir una serie de imágenes iniciales en las que aparecía la madre de Blancanieves.”⁷⁸

La obra recopilada por los Grimm narra cómo la madre de Blancanieves, una reina sin hijos, se corta un dedo cosiendo frente a la ventana un día de invierno. El contraste de la sangre en la nieve le hace desear tener una hija “tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera del marco”⁷⁹; poco después la reina tuvo una niña con estas características pero la reina murió en el parto. El rey volvió a casarse al año con una mujer “bella, pero orgullosa y soberbia que no podía aguantar que nadie la superara en belleza”. El filme de Disney no menciona a la madre, ni tampoco al padre, aunque este personaje está vivo en el cuento de 1819, pero tiene un papel pasivo, tanto que ni siquiera participa en la concepción de Blancanieves. Dos mujeres fuertes se han presentado en la obra alemana, mientras que el filme de Disney sólo se centra en la Reina, comenzando la historia con ella, de manera acertada pues es este personaje quien mueve la acción.

Otro elemento que se excluye es la edad de la princesa, que en el cuento recopilado por los Grimm son siete años. Disney se imaginaba a Blancanieves con catorce años y así quería reflejarlo, pero sin hacer alusión directa a la edad, quizá por ser demasiado joven para contraer matrimonio. Este cambio afecta directamente al personaje, dado que se duplica su edad y esto puede añadirle más fuerza a Blancanieves, entendiendo que una niña de siete años está más indefensa que una de catorce. Sin embargo, la gestualidad y el carácter infantil de la Blancanieves de 1937 evitan esta evolución.

Además, la obra de Disney incluye un concepto que no se presenta en el cuento y que define a Blancanieves como un personaje hacendoso y maternal. El hecho de que la protagonista se presente como una princesa degradada, obligada a realizar las tareas de sirvienta es una aportación de Disney, aunque se vio anteriormente en otras obras sobre el personaje como en la película de 1916 *Snow White*; este filme de James Searle Dawley se proyectó en Kansas y es una de las obras que más influyeron a Walt Disney a la hora de crear la película⁸⁰: “Vi a Marguerite Clark en *Blancanieves y los siete enanitos* cuando era repartidor de periódicos en Kansas City, y la película me dejó tal impresión que,

⁷⁸ Manzano, La adaptación como metamorfosis, 156.

⁷⁹ Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, *Cuentos de niños y del hogar* (II) (Madrid: Anaya, 1985), 13.

⁸⁰ J.B. Kaufman, *Snow White and the Seven Dwarfs. The art and Creation of Walt Disney's Classic animated Film* (San Francisco: Weldon Owen, 2012), 29.

seguramente influyó en mi decisión para usar el cuento de hadas de los hermanos Grimm.”⁸¹ Tanto en el filme de Dawley como en el que aquí se analiza, la gran cantidad de escenas en las que la princesa aparece realizando tareas del hogar recuerdan a *La Cenicienta* y se alejan de la Blancanieves del cuento recopilado por los hermanos Grimm. Además de definir al personaje como ángel del hogar, la posición de vulnerabilidad de Blancanieves como sirvienta al principio del filme ayuda a que el espectador empatice con el personaje.

Siguiendo el orden del relato, cuando la Reina se siente amenazada por la princesa de siete años, manda a un cazador que mate a Blancanieves y como prueba le pide el hígado y los pulmones de la niña. Walt Disney cambió este mandato; la sustitución de estos órganos vitales por el corazón parece un cambio puramente estético, sin embargo encierra un valor simbólico. La obra de Disney hace constantes referencias al corazón de todos los personajes: Blancanieves descubre que cuando cantas “tu corazón se hace joven”; la bruja exclama: “Una anciana conoce el corazón de una joven”; los enanos no pueden enterrar a Blancanieves porque “no encontraron fuerzas en sus corazones para enterrarla”, y el príncipe canta: “una canción que mi corazón sigue cantando”. Este órgano representa el centro de la vida, y por ello tiene sentido que la Reina lo exija como prueba de la muerte de Blancanieves. Pero el corazón también hace referencia a los sentimientos y el amor romántico. En la cultura occidental, el corazón es dónde habita el amor, del que carecen la Reina y los enanos. Éstos lo recuperan con el cariño de Blancanieves y la Reina lo busca arrancando el corazón de la princesa. Este cambio simbólico en la adaptación, también afecta a la construcción del personaje de Blancanieves, al añadir el concepto romántico y subrayar el “buen corazón” que posee la princesa; una bondad que no se menciona en el cuento pero que sirve para presentar al personaje como ser perfecto y apoyar la estetización de la bondad que Disney aporta en todas sus obras: la hermosura y la juventud unidas al bien. Si “el corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior”⁸², el corazón de Blancanieves ha de ser bello y puro como su aspecto exterior.

Poco se cuenta del cazador en la historia recopilada por los Grimm, solamente que se apiadó de Blancanieves. Sin embargo, Walt Disney se centra en este personaje y lo enriquece. A pesar de no tener nombre, el espectador consigue conocer sus sentimientos e intenciones en el breve tiempo que aparece en la escena (2 minutos). Los atributos físicos (fuerza y altura) y la caracterización (traje de cazador y arma) convierten al personaje en un hombre capaz de matar, pero el rostro del personaje muestra su bondad y lucha interior ante el mandato de la reina. El cazador cambia su máscara y actúa como guardián del umbral, empujando a la protagonista al segundo acto. Además, define el carácter dulce de Blancanieves por contraposición, en una secuencia elaborada donde el cazador, fuerte y erguido, se dirige a Blancanieves para asesinarla, mientras ella, sentada en la hierba, habla con un pajarillo del Bosque. No se vuelve a saber nada de este

⁸¹ Walt Disney en Fonte y Mataix, *Walt Disney, el universo...*, 29.

⁸² Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 342.

personaje en el filme, en el cuento sin embargo, el cazador tiene que librarse de su encargo de alguna forma:

“Y cuando pasó por allí saltando un jabato, lo mató y le sacó los pulmones y el hígado, y se los llevó a la reina como prueba. El cocinero tuvo que cocerlos con sal, y la malvada mujer se los comió pensando que se había comido los pulmones y el hígado de Blancanieves.”⁸³

El canibalismo es explícito en el cuento, pero esta fue una escena que Walt Disney eliminó en la película. La obra de los Grimm no carece de símbolos propios del género de terror, por ello no es de extrañar que varios filmes sobre Blancanieves se hayan centrado en este género, como *Blancanieves, un cuento de terror* (1997) o *El secreto de los hermanos Grimm* (2005) que si bien se considera una película de aventuras, contiene elementos sobrecogedores. Walt Disney también añade dosis de terror en el filme, en especial en la secuencia de transformación de la reina (secuencia 11) y en la entrada de Blancanieves al bosque (secuencia 6). Después del perdón del cazador, Blancanieves se adentra en el bosque y cae víctima de su propio miedo. Walt Disney acertó al encargar estas escenas a dos dibujantes europeos, Ferdinand Horvath Y Gustaf Tenggren. Influenciados por el expresionismo alemán, crearon un bosque que cobraba vida, lleno de plantas alargadas y tonos oscuros. Las ramas que atrapan a Blancanieves como garras y el ambiente sobrecogedor acentúan la vulnerabilidad de Blancanieves, una de sus principales características en el filme de 1937.

Al tranquilizarse, Blancanieves se da cuenta de que está en un error, y esos horribles monstruos se muestran como tiernos animales del bosque. El historiador cinematográfico J.B. Kaufman considera esta escena como el momento en el que la película “sale de la tradición de Blancanieves, introduciendo un elemento que no forma parte de la narrativa de los Grimm: el gran reparto de animales y pájaros del bosque”⁸⁴. Sin embargo en la obra *Snow White* (1916) de James Searle Dawley ya se introdujo el personaje animal amigo de Blancanieves con un pequeño conejo que acompañaba a la protagonista en el mundo especial. En cualquier caso, el personaje colectivo que forman los animales del bosque funciona como un verdadero ayudante de la heroína (arropando, guiando, y salvando a la princesa), y tiene más peso en el relato que el conejo de la obra de 1916. No hay que olvidar que en 1937 la especialidad de los estudios Disney eran las animaciones de animales, y que su principal estrella era un ratón. La Blancanieves del cuento encuentra la casa por sí sola en la oscuridad, mientras que en la película, el personaje es guiado por los animalitos del bosque hasta la cabaña. De esta manera los animales destacan la pasividad e invalidez de la protagonista para encontrar refugio.

Al llegar a la casa de los enanos se observa otra diferencia clara entre la película de Disney y su referente que afecta directamente a la construcción del personaje. Ya se ha observado en el análisis textual del filme cómo la casa de los enanos está tan sucia y

⁸³ Grimm (II), *Cuentos de niños...*, 14.

⁸⁴ Kaufman, *Snow White...*, 64 (traducción de la autora).

desordenada que Blancanieves piensa que ninguna mujer vive allí; así, la suciedad de la casa sirve al personaje para definirse en el ámbito doméstico y desarrollarse como mujer. Sin embargo, la obra recopilada por los Grimm describe a unos enanos autosuficientes:

“En la casita todo era pequeño, pero tan gracioso, y estaba tan limpio que no se puede ni decir.”⁸⁵

Los enanitos descritos en el cuento se definen como hombres resueltos e inteligentes que ofrecen desde el principio ayuda a Blancanieves a cambio de que ella trabaje en la casa. De este modo, el trabajo doméstico se presenta como un encargo a cambio de quedarse pero de ninguna manera como algo puramente femenino, puesto que los enanos ya se ocupaban del hogar antes de la llegada de Blancanieves. En el filme, la heroína se muestra cómoda y segura en las tareas domésticas y reprende a los enanos si es necesario, representando el rol de madre. La escena en la que Blancanieves regaña uno a uno a todos los enanos por tener las manos sucias remite al lado educativo de los estudios Disney, que dedicarán muchos de sus cortometrajes a concienciar sobre la importancia de la higiene personal⁸⁶.

Cuando la Reina descubre que Blancanieves sigue viva, se llena de ira y decide asesinar ella misma a la niña. Walt Disney redujo el número de atentados de muerte de tres a uno. En el cuento, la malvada reina se disfraza tres veces (de buhonera, de anciana y de campesina) y tres veces intenta asesinar a Blancanieves, primero con unos cordones de corpiño, después con un peine envenenado y más tarde con la manzana. El número tres (al igual que el siete) se repite varias veces en esta historia, pero Disney lo resume con las tres tentaciones de la bruja para que muerda la manzana: satisfacer a Gruñón, cumplir sus sueños y encontrar a su príncipe.

Tras morder la manzana, algunos elementos de la obra recopilada por los Grimm permanecen inalterables en el filme: Al morir Blancanieves y permanecer siempre joven, los enanos son incapaces de enterrarla y construyen el ataúd de cristal y oro para la princesa. Los enanos lloran su muerte y los animales también: primero una lechuza, luego un cuervo y por último una palomita. Estos tres animales hacen referencia al paso del tiempo, para lo que la obra de Disney utiliza los cambios de estaciones.

Vemos en este final de la historia un elemento esencial añadido por Disney cambia el discurso del relato: el concepto del amor romántico. Como observamos en la obra recopilada por los hermanos Grimm, Blancanieves despierta por una feliz coincidencia:

“Sucedió que un príncipe vino a parar al bosque y llegó hasta la casa de los enanos para pasar allí la noche. Vio el ataúd en la montaña y a la hermosa Blancanieves en él y leyó lo que estaba escrito en letras de oro. (...)”

⁸⁵ Grimm (II), *Cuentos de niños...*, 15.

⁸⁶ Destacamos en este aspecto el cortometraje *The story of menstruation* de 1946.

(...) El príncipe hizo que lo llevaran (el ataúd) sus sirvientes a cuestras. Entonces acaeció que tropezaron con un arbusto, y por la sacudida se salió de la garganta el trozo de manzana envenenada que había mordido Blancanieves. Poco después abrió los ojos.”⁸⁷

El beso de amor salvador es por tanto una invención de Disney, y con este concepto nuevo se reescribe el final como una escena de rescate, en la que el hombre activo rescata a la mujer pasiva por medio del amor verdadero. El concepto de amor romántico será desde este momento el móvil de todas las películas de Princesas Disney.

Al despertar la protagonista, Disney presenta el final del filme con la llegada a ese castillo idealizado. Sin embargo, la historia continúa en el relato recopilado por los Grimm. Dado que los enanos no asesinan a la Reina en el cuento, ésta vuelve al espejo a preguntar si es la más bella, el espejo le contesta que existe una joven reina más hermosa que ella y que va a casarse pronto.

“No quiso asistir a la boda, pero no conseguía estar tranquila, y se decidió a ir a ver a la joven reina. Y cuando entró, reconoció a Blancanieves, y de miedo y horror se quedó quieta sin moverse. Pero ya habían sido colocadas al fuego unas sandalias de hierro y se las trajeron con tenazas y las pusieron ante ella. Tuvo que ponerse los zapatos ardiendo como brasas y bailar hasta que cayó muerta al suelo.”⁸⁸

La heroína del cuento, más activa y resuelta, se venga ella misma de la reina. Dado que en ningún momento se ha descrito al personaje de Blancanieves como pasiva o sumisa, parece un desenlace propio de este cuento con pinceladas de terror. La Blancanieves de 1812 aparece frágil al principio del relato, pero únicamente por su corta edad – siete años -. Al morir y renacer, se convierte en mujer y su indefensión desaparece, hasta el punto de realizar esta terrible venganza. Pero el personaje diseñado por Disney es frágil por definición, sin importar la edad o el poder, es sencillamente incapaz de tomar una decisión firme, y menos aún de dañar a alguien. Sin embargo, la justicia férrea de los cuentos clásicos exige la muerte de la malvada. Por ello la escena de persecución de los enanos es necesaria y coherente con el relato, dado que los enanos sí se han descrito como los personajes activos del filme, con suficiente carácter para asesinar a la Reina. Así, los hombres salvan a la dama y propician la muerte de la mujer fatal.

Los enanos son para Disney un elemento esencial para la historia, no sólo por la muerte de la Reina, también porque son los únicos que aportan el humor, tan necesario en una película de animación. El peso cómico del filme está reservado exclusivamente para ellos -salvo el gag protagonizado por una tortuga en la secuencia 10-, y por ello la película contiene distintas escenas protagonizadas por los enanitos que no ayudan a avanzar la historia ni enriquecen al personaje de Blancanieves. El mismo título avisa de la importancia que Disney otorgó a estos personajes en la adaptación, una modificación que

⁸⁷ *Ibíd.*, 23.

⁸⁸ *Ibíd.*, 24.

resta protagonismo y voz al personaje principal de la historia y que, de nuevo, muestra cómo son los personajes masculinos los que aportan acción a la trama en este filme, mientras que Blancanieves queda relegada al rol pasivo, “personaje objeto de las iniciativas de otro”⁸⁹.

6.3.2. Relación del personaje con el imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno de creación social.

El personaje diseñado por Walt Disney no sólo se inspiraba en el cuento recopilado por Jacob y Wilhelm Grimm; también reunía un conjunto de características de la mujer americana de la década de 1930. Al menos las características que un hombre como Walt Disney – el perfecto americano, de orígenes humildes, trabajador y patriota – quería para la mujer.

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial el panorama laboral de la mujer occidental había cambiado para siempre. Durante el conflicto, las mujeres ocuparon los puestos de trabajo de los hombres que se marcharon a la guerra. De pronto, se veían favorables en la mujer ciertas aptitudes mal vistas meses atrás: la fuerza, el conocimiento técnico y la formación profesional. Magda Trott, una periodista alemana escribía en 1915: “Las mujeres han sido empleadas en bancos, en grandes negocios comerciales, en oficinas urbanas; en realidad, en todos los sitios donde hasta el momento sólo se habían empleado los hombres.”⁹⁰ Los Estados animaban a las mujeres a ser fuertes y ocupar el puesto del hombre tanto en el hogar como en la sociedad; se vieron forzadas a llevar un sueldo a sus casas y a trabajar en fábricas donde sus conocimientos domésticos y sus atuendos no les eran de utilidad. Por razones prácticas (que luego aprovechó la industria de la moda), el pelo extremadamente largo – distintivo de feminidad - se acortó al igual que las faldas; también se sustituyeron las fajas y los corsés, por bragas y sostenes. Las mujeres necesitaban estar cómodas para realizar las nuevas tareas que la guerra había traído para ellas.

Estos cambios, necesarios para un país en guerra, produjeron en algunos sectores cierto miedo a la “masculinización de la mujer”, por ello no se dejó de anunciar a la mujer trabajadora como algo completamente pasajero y siempre unido a las cualidades socialmente aceptadas de la mujer:

“¿No es menester, pues, comprender la obsesión de los contemporáneos de toda la nación por multiplicar las metáforas (ensartar obuses como perlas, trabajar en la metalurgia como en la calceta) y por reivindicar las cualidades femeninas (gracia, dedicación, minuciosidad) incluso en las situaciones más masculinas (trabajo o vestimenta de hombres), como un medio de tranquilizarse acerca de la inmovilidad del mundo y de la frontera

⁸⁹ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 179.

⁹⁰ Bonnie Anderson y Judith Zinsser, *Historia de las mujeres, una historia propia* (Madrid: Crítica, 2009), 677.

que separa los sexos, como un medio de afirmar el carácter temporal de la situación?”⁹¹

Efectivamente, con el final de la guerra, los estados llamaron a las mujeres a regresar a sus hogares. Ya habían cumplido su misión laboral y era tiempo de devolver a los hombres sus puestos de trabajo y retornar a la monotonía de su actividad doméstica. Sin embargo, las cosas ya habían cambiado y algunas mujeres deseaban formarse y seguir trabajando, otras lo necesitaban puesto que tenían un marido discapacitado por la guerra o muerto en combate. Los gobiernos que habían animado a las mujeres a ocupar los puestos de sus maridos, ahora se los negaban y les exhortaban a volver a su lugar natural con todo tipo de ayudas, gratificaciones y anuncios de la exaltación de la mujer en el hogar. Apareció el día de la madre, entre otras estrategias políticas, para invitar a las mujeres a recuperar su “natural” puesto de madre y esposa. Los anuncios publicitarios volvían a situar la figura femenina como protagonista de la cocina y el cuidado del hogar, y el cine hizo lo mismo.

Walt Disney diseñó una heroína totalmente ligada a esta imagen de mujer reina del hogar. Desde la primera escena en la que aparece arrodillada, limpiando alegremente las escaleras, se presenta a un personaje cómodo en las tareas domésticas más sacrificadas. Los planos que muestran a Blancanieves centrada, erguida y con seguridad están siempre enmarcados en tareas del hogar: cocina, limpieza, orden...



Comodidad de Blancanieves y presencia erguida en el plano como laminamiento de la mujer al hogar (Secuencias 10 y 16).

Al igual que el cine, la publicidad también llamaba a la mujer al hogar, pero a un hogar mejorado, lleno de nuevos electrodomésticos para liberar al ama de casa, y darle tiempo a dedicarse a su belleza. El consumismo era una de las formas de mantener a la mujer en su lugar, ofreciendo un amplio catálogo donde elegir, elevando la compra al estatus de poder, el terreno donde la mujer tomaba el control: ella elige qué maquillaje desea y qué lavaplatos tendrá su casa. Los centros comerciales eran cada vez más comunes y se convirtieron en puntos de encuentro para las mujeres, lugares donde asumían su poder como compradoras, se sociabilizan y compartían sus preocupaciones.

⁹¹ Georges Duby y Michelle Perrot, dir., *Historia de las mujeres. El siglo XX*. (Madrid: Taurus, 1993), 60.

En este tiempo comienzan a venderse las primeras revistas de belleza que diseñan a la perfecta ama de casa, servicial, voluntariosa y, sobre todo, hermosa. Las cremas, los perfumes y el maquillaje, que antes estaba reservado a las clases altas o a mujeres dedicadas a la prostitución, se sitúan al alcance de todas las mujeres, a las que se exige estar siempre bellas y permanecer seductoras con el paso tiempo para no perder a sus maridos.

“Estas revistas femeninas no limitan sus consejos a dar recetas de cocina o a proponer modelos de costura o de tejidos de punto. Bajo un tono amistoso pero resuelto explican a sus lectoras cómo lavarse y maquillarse, cómo acondicionar su interior, seducir a su marido o educar a sus hijos.”⁹²

La belleza se basaba en el consumismo y el culto al cuerpo, la mujer se presenta maquillada sea cual sea su clase social. Además, aparecen las primeras dietas para mantener la figura y productos de cosmética de todo tipo.



Detalle de artículo publicitario de PalmOlive: la belleza como principal cualidad de una mujer. Y el espejo como símbolo femenino.

Walt Disney diseñó el físico de Blancanieves según estas características. A pesar de mantener la piel blanca y el pelo negro —características esenciales del personaje literario—, las cejas finas, el cabello corto y el pelo ahuecado sitúan a Blancanieves dentro de su entorno social de creación. La heroína representa al ama de casa que la publicidad y las revistas ofrecen en sus imágenes; conoce todas las tareas del hogar y siempre está perfecta sin que le cueste esfuerzo, incluso lleva maquillaje (colorete, pintalabios rojo y sombra de ojos) a pesar de su corta edad.

La publicidad y las revistas de las décadas de 1920 y 1930 muestran al hombre trabajando y a las mujeres preocupadas por el hogar. Las menciones al dinero (ofertas, precios, etc.) solían ir dirigidas al hombre o llamaban a la mujer a convencer al marido, quien tiene el poder adquisitivo. “La asociación del dinero y lo varonil también está presente en la norma social que asigna al varón el deber de mantener económicamente a la mujer”⁹³. El personaje diseñado por Disney cumple también este requisito, ella se

⁹² Duby, Historia de la vida privada..., 147.

⁹³ Clara Coria, «El dinero sexuado: una presencia invisible. Violencia y contraviolencia de la dependencia económica», en *La mujer y la violencia invisible*, editado por Eva Gilberti y Ana Fernández (Buenos Aires: Editorial Sudamericana -Fundación Banco Patrios, 1989), 32.

encarga del hogar y no hace referencia al dinero ni a ningún aspecto económico. Mientras que Blancanieves se apoya en sus encantos femeninos (belleza y juventud) para conseguir un lugar donde vivir⁹⁴, los Enanos muestran el trabajo masculino idealizado en esa mina oscura; allí trabajan duramente para conseguir el dinero (traducido en los diamantes que extraen).

El dominio masculino se expande a todos los campos, basándose en su poder económico. Por ello, miedo a perder al marido o a no encontrarlo es el tema principal para vender distintos productos de belleza, dado que el no conseguir un esposo conlleva una vida de pobreza para una mujer. Las revistas enseñan cómo el paso del tiempo es el peor enemigo de una mujer, dado que el hombre – si no cuidas tus canas y arrugas – puede marcharse con alguien más joven. Este tema que se repite en anuncios de la época se hace patente en toda la obra analizada, en la que la mujer madura es malvada y sustituida por la joven y amada princesa.

**If your husband were as frank
as your mirror, would he say:**

"Don't grow old, Dear..."

*Depend upon the
famous, yet inexpensive home
treatments of Dorothy Gray,
long proven to be most effective,
to insure your happiness.*

It is the greatest crisis of a woman's emotional life... that sudden, over-the-moment message from a mirror's crystal depths... "You are fading, just a bit." Yet it is a crisis most easily met, if one acts promptly, wisely.
 If you are in the critical thirties, Dorothy Gray provides preventive treatments of proven worth. If you are in the dangerous forties, she offers corrections which are your sole assurance of youth.
 For both classes of worried women Dorothy Gray presents the results of her early scientific studies into the causes of facial aging.
 These she found in the 2 telltale places where youth fades first, as pictured here.
 Then came her pioneer development of specific preparations in assembled treatments.
 Now these time-tested measures have reached new levels of effectiveness, thanks to an exclusive and permanent staff of twenty expert chemists and consulting dermatologists.
 Ten years ago, only a limited and distinguished group of patrons of Dorothy Gray's Fifth Avenue Salon received these precious benefits. Now, due to scientific control and exact instructions, they can be self-applied in the privacy and convenience of your own home.
 Today, too, self-treatment has an appeal of economy, for one can duplicate salon treatments at home. This is especially true of Dorothy Gray treatments, for their efficiency saves money frequently wasted on unproven preparations.
 Gaze into your mirror this very day... must! Hold its warning counsel and send for Dorothy Gray's booklets. It discloses your individual needs and makes it quite simple to select, at your nearest face shop, the exact treatment you require.

Dorothy Gray
 685 FIFTH AVENUE / NEW YORK CITY
 In Toronto, Dorothy Gray's consultant is at
 "1 EATON CO., Beauty Salon, College Street."

Anuncio publicitario de Dorothy Gray (1932). De nuevo, el espejo como símbolo femenino y la relación directa de la juventud y la belleza con el amor.

Así, la mujer perfecta que se anuncia en revistas, películas y anuncios publicitarios posee las características de Blancanieves. Es joven y bella porque es hermosa en su interior, recatada, inocente y dulce.

Ante este rol que Virginia Woolf define como ángel del hogar, se erige en contraposición otro tipo de mujer, más activa, decidida a trabajar, que usa pantalones y estudia en la universidad. En las décadas de 1920 y 1930, aumentaron las voces de

⁹⁴ Habrá que esperar a 2009 para ver a la primera Princesa Disney consciente de la importancia del trabajo y el sueldo merecido en *Tiana y el Sapo*.

mujeres que deseaban estudiar y tener un empleo. La Guerra había terminado, y el feminismo volvió a alzarse hasta lograr el voto femenino en 1920 (En Estados Unidos). Las mujeres trabajadoras comienzan a abrir nuevos tipos de debate como la conciliación familiar – temática que sigue siendo actual un siglo después-; un artículo de 1919 de *Weekly*, el periódico del Smith College (una de las universidades femeninas más importantes en Estados Unidos) anunciaba:

“No podemos creer que en la naturaleza de las cosas esté inscrito que una mujer deba escoger entre un hogar y su trabajo, cuando un hombre puede tener ambas cosas. Tiene que haber una solución, y el problema de nuestra generación estriba precisamente en encontrarla.”⁹⁵

El miedo de muchos de que la mujer se “masculinizase” debido a los años de guerra se vio cumplido con estas mujeres que exigían una transformación de la sociedad. Una de las consecuencias de este miedo a lo desconocido y de la ansiedad por los cambios patentes en las mujeres fue el prototipo de la *femme fatale*. La mujer fatal nace de los mitos más antiguos (con Lilith, Pandora y Eva, entre otras), y se desarrolla durante siglos, tomando especial fuerza en el siglo XIX con los románticos y los pintores prerrafaelistas que diseñaron a una mujer causa de muerte y de pecado, identificada con la locura, las trampas y la sexualidad. En el cine, este rol ya se había visto en actrices como Theda Bara en Estados Unidos y las *vamps* europeas. Tras la Primera Guerra Mundial, la mujer fatal llega a su auge convirtiéndose en un arquetipo cinematográfico gracias a un conjunto de características: mujeres con poder, atractivas, seductoras, con ojos verdes, cejas arqueadas y rodeadas de misterio.

En el cine americano, la aplicación del código Hays en 1934 consiguió terminar de formar a la mujer fatal. “Hasta que el código entró en plena vigencia, entre 1933 y 1934, las mujeres podían demostrar su deseo sexual sin ser fanáticas, villanas o europeas”⁹⁶, podían incluso “encarnar algunas características consideradas masculinas sin ser estigmatizadas como depredadoras”⁹⁷. A partir de su aplicación, la mujer sensual y poderosa (ya fuera por su fuerza física, política o económica) se representó en el cine como la antagonista, la mujer fatal capaz de llevar a la perdición al hombre más honrado. Vemos en la Reina de *Blancanieves y los siete enanitos* un conjunto de características de la mujer fatal del cine, con detalles simbólicos que la relacionan directamente con mitos tan antiguos como Lilith. En los orígenes de Lilith podemos encontrar rastros de la diosa mesopotámica Ishtar o Astarté representada con búhos o lechuzas, elementos que aparecen tallados en la casa de los enanos haciendo referencia a la presencia omnipresente de la Reina (el mismo Gruñón hace referencia a este hecho en la secuencia 10: “Podría estar ahora mismo en esta habitación”). En la decoración de la sala del trono encontramos plumas de pavo real, elemento también ligado a la omnipresencia y a la brujería; la construcción de la mujer fatal en el cine también se asienta en esta simbología. La misma

⁹⁵ Duby y Perrot, *Historia de las mujeres...*, 116.

⁹⁶ Haskell, *From Reverence to rape*, 90 (Traducción de la autora).

⁹⁷ Ídem.

Theda Bara posó en innumerables retratos con vestidos y capas decorados con plumas de pavo real.

Así, en el cine, la mujer se dividió entre la mujer fatal y el ángel del hogar. “Los hombres reinan y las mujeres acompañan bien como princesas mimadas, madres sacrificadas, castas esposas, bellos premios para el hombre-campeón, o bien como mujeres fatales contra las que los hombres deben sobreponerse (abofeteándolas a lo Gilda porque se lo merecen)”⁹⁸. El cine negro, el melodrama y los *women films* eran las películas que más expectación generaban, sobre todo entre mujeres; presentaban personajes femeninos opuestos: la buena mujer, fiel y bondadosa, normalmente rubia y joven, y la *femme fatale* – ambiciosa, seductora y poderosa – que solía ser más madura y tener un trágico pero merecido final. Las primeras, las novias admirables y bondadosas, “solían tener un papel secundario, pasivo o una notable falta de poder”⁹⁹, al contrario que la mujer fatal que mueve la acción. Dentro del género llamado *women films*, tan popular en la época de producción de *Blancanieves* y *los siete enanitos*, encontramos un subgénero que representa bien esta rivalidad entre mujeres:

“El subgénero *double film* se caracteriza por su presentación de dos mujeres, normalmente hermanas (gemelas idénticas interpretadas por la misma actriz), o con un gran parecido físico. Una de ellas retratada como “buena” y la otra como “malvada”. Como Hollinger afirma, los rasgos de la mujer buena están ligados a la feminidad convencional (pasividad, dulzura, emotividad, asexualidad), y las características de la malvada se asocian con lo masculino (asertividad, inteligencia, erotismo.”¹⁰⁰

Estos dos estereotipos se presentan también en el cine de Disney, el personaje de Blancanieves posee las características propias de la novia virginal y paciente, un personaje pasivo sin ningún poder en la trama, a pesar de ser la protagonista de la obra. En contraposición, encontramos a la Reina como la mujer fatal del filme, fuerte, poderosa, ambiciosa y atractiva, posee una belleza adulta que el propio Walt Disney describía como una “belleza siniestra, madura, con numerosas curvas”¹⁰¹. La figura erguida, los ojos verdes y las cejas finas y arqueadas dotan a la Reina de la apariencia de la mujer fatal, al igual que el halo de misterio que envuelve al personaje, del que se desconoce incluso su nombre. La mujer fatal es la personificación del mal y el pecado, y la Reina simboliza el pecado mismo la manzana envenenada. Este fruto rojo, el pavo real (representado en dos secuencias de la reina) y el espejo, son atributos de la muerte y la vanidad propias de la mujer fatal. A pesar de sus claras diferencias psicológicas y su actividad en el filme, ambos personajes femeninos tienen un gran parecido físico, reforzando el estereotipo definido anteriormente por Davis. La rivalidad de estos personajes femeninos debido al ansia de belleza y juventud es el motor de la trama, tanto es así que en España este cuento

⁹⁸ Zurián, *Disecionando a Adán...*, 21.

⁹⁹ Rodríguez Fernández, *Diosas del celuloide...*, 37.

¹⁰⁰ Davis, *Good girls...*, 124 (traducción de la autora).

¹⁰¹ Walt Disney en Fonte y Mataix, *Walt Disney, el universo...*, 34.

se tradujo bajo el título de “La envidia de una reina” en una edición de 1908¹⁰², hecho que indica la importancia de la belleza para ambos personajes femeninos como principal tema de la narración.

El choque de estos dos personajes viene a reforzar una de las ideas que el cine de Disney ha fomentado desde el filme de 1937: La rivalidad femenina.

“La rivalidad femenina es un estereotipo de hondas raíces, que ha condicionado de manera determinante las relaciones entre las mujeres a lo largo de la historia. En esta lucha, la belleza, la juventud y la capacidad para atraer a los hombres suelen aparecer como las herramientas más poderosas de las que una mujer puede disponer.”¹⁰³

Al eliminar a los padres de Blancanieves, Walt Disney reduce el número de personajes femeninos a dos, cuya relación es de rivalidad. El final moralista de Disney, que repite el patrón del cine negro es siempre el mismo; sólo la buena chica puede conseguir el verdadero amor, mientras que para la *femme fatale* está reservada la muerte. El trágico final de la Reina, como el de tantas mujeres fatales, resalta la justicia llevada a cabo por el hombre que ha conseguido escapar de las armas de seducción de la mujer fatal, de sus trampas y mentiras. En el filme analizado, son los enanos quienes ven a la Reina desde un principio como verdaderamente es: una bruja perversa. Ellos son el símbolo del bien que no se deja arrastrar por la mentira o la tentación; mientras que Blancanieves es quién se deja seducir por la Reina. Así, el personaje de la heroína cumple el rol de la novia buena, y del objeto de seducción de la *femme fatale*; ambos destacan la pasividad y vulnerabilidad del personaje analizado, y la convierten en un símbolo de la mujer occidental de la década de 1930.

6.3.3. Comparación entre el personaje y su representación actual en la compañía Disney.

El fenómeno de las franquicias Disney ha conseguido (como se explica en el capítulo cinco) que personajes creados hace años sigan siendo un referente para los espectadores y compradores modernos. Blancanieves fue creada en un entorno social determinado que nada tiene que ver con el actual, sin embargo sigue siendo un personaje clave para la compañía Disney y genera millones de dólares anuales en *merchandising*, musicales, juegos y reediciones de la película. Es un hecho notable el que las películas de Walt Disney, especialmente las películas de princesas, sean los únicos filmes que han conseguido trascender su época y siguen generando expectación en todas las generaciones. Las niñas del siglo XXI desean ser Blancanieves tanto como las espectadoras de 1937. Sin duda, la gran estrategia de marketing que Andy Mooney realizó en el año 2000 fue clave para situar de nuevo a Blancanieves (y sus dos

¹⁰² Isabel Hernández y Paloma Sánchez, coords., *Los cuentos de los hermanos Grimm en el mundo* (Madrid: Síntesis, 2014), 78.

¹⁰³ Rodríguez Fernández, *Diosas del celuloide...*, 77.

compañeras de época, Cenicienta y Aurora) en el panorama audiovisual de las niñas del nuevo siglo. A continuación resumimos los cambios que sufrió este personaje para conseguir parecerse a las Princesas más modernas y llegar a formar parte la industrialización masiva de los productos Disney.

Para terminar de analizar al personaje de Blancanieves vemos oportuno contrastar su imagen actual en la compañía Disney con el personaje del filme de 1937, para encontrar esas modificaciones – si las hay – que convirtieron al personaje analizado en una estrella.

Como se ha indicado en el capítulo anterior, la base de la franquicia de Princesas Disney es la transformación. La factoría Disney exhorta a las niñas a convertirse en princesas, rodeándose de productos de transformación como maquillaje, disfraces y tiaras. Por ello es Cenicienta la princesa principal, dado que nadie representa mejor el concepto de transformación que el personaje que pasa de ser una pobre niña cubierta de hollín a una princesa. El personaje de Blancanieves creado por Walt Disney también posee características de Cenicienta, aunque siempre es hermosa y está maquillada, al principio del filme viste de harapos y realiza las tareas de la sirvienta.

Sin embargo, en la franquicia de Princesas Disney, Blancanieves se presenta ya como princesa poderosa, con todos los beneficios y adornos de quien ya está en el trono – obviando el principio del filme-. De esta forma, el cuento de hadas se invierte. La riqueza y el prestigio rodean a las princesas y, según Alida Allison se muestra a las niñas cómo el ascenso es para quien se lo pueda permitir¹⁰⁴, no para quien se lo merezca realmente.

Blancanieves, como el resto de personajes de la franquicia, es presentada como una princesa adulta, rica y hermosa, con un aura de prestigio. Esta imagen que muestra la compañía Disney se refiere a los últimos segundos del filme analizado. La mayor parte del filme, el personaje de Blancanieves realiza trabajos domésticos o se siente perdida, el personaje se presenta en el ámbito privado del hogar o en el bosque (en este segundo espacio aparece tumbada o en posición vulnerable). Sin embargo, la franquicia Princesas Disney presenta a una Blancanieves que ya ha logrado sus objetivos, ha crecido y se ha convertido en la Princesa que tenía que ser. Con un aspecto adulto (pero manteniendo los gestos dulces e inocentes) Blancanieves ayuda a las niñas a transformarse en las boutiques de Disney y las tiendas Disney Stores.

El aspecto físico del personaje sigue conservado las características que los hermanos Grimm le otorgaron en 1912 y mantiene la estética de la década de 1930 con el pelo ahuecado y el maquillaje. Pero se le añaden ciertos detalles a su caracterización para unirla a la franquicia: un vestido brillante y la estilización de la figura. Blancanieves se presenta en la página web de Princesas Disney, en los parques temáticos y en las tiendas Disney Stores con un vestido lleno de brillos que apoya la idea de prestigio y realeza de las princesas Disney. Además, su cuerpo se ha modificado levemente para entrar en los cánones de belleza de la franquicia, ahora tiene los brazos más delgados, los pómulos

¹⁰⁴ Alida Allison en Kantor, «Love the Riches, Lose the Rags», 2005.

marcados y la cintura más estrecha. De esta forma se iguala a las princesas diseñadas en la década de 1990 y a las más modernas, sin perder los colores principales del vestido ni su caracterización propia.



Pequeñas modificaciones de la caracterización de la heroína apra formar parte de la estética predominante de la cultura occidental moderna.

A pesar de su presentación como mujer adulta, su postura es similar a la del filme. En los dibujos de la web y las aplicaciones aparece recostada en el suelo o bailando. Varias ilustraciones de la página web muestran a Blancanieves abrazada al Príncipe o montada en su caballo, dando gran protagonismo al personaje que menos aparece en el filme. Cabe señalar los productos inspirados en la boda de la Blancanieves. Este enlace matrimonial queda implícito en el relato audiovisual, pero no existe una escena nupcial. En 1936 se dibujaron distintas escenas que mostraban a Blancanieves vestida de novia con la intención de añadir una escena tierna entre tanta comedia, el mismo Disney se preocupaba de que no hubiera suficientes secuencias románticas: “Hay demasiada comedia de golpes en la película, y eso no gusta a las mujeres. Si conseguimos que nuestros personajes sean tiernos, las mujeres los querrán”¹⁰⁵. Sea como fuere, la escena fue eliminada del filme, sin embargo, la franquicia se ha servido de ella para vender productos relacionados con la boda de la heroína.



La heroína caracterizada con traje de novia. Muñecas a la venta en Saks Fift Avenue (2017) y Disney tores (2017).

Con estas modificaciones se consigue que Blancanieves se modernice y se acepte como parte del grupo de Princesas Disney, pero en esencia el personaje sigue siendo el mismo. Bajo el lema “Conquista tus sueños”, la lista de princesas Disney se presenta en

¹⁰⁵ Disney en Davis, *Good girls...*, 129 (traducción de la autora).

la página web, al elegir a Blancanieves, una pequeña descripción aparece junto a la imagen de la princesa: “Pura, inocente y honesta, siempre tiene un punto de vista optimista y está convencida de que todo tiene un final feliz”¹⁰⁶. Así, los atributos de la princesa siguen siendo la belleza (representada en el vestido brillante y el cuerpo perfecto), la pureza y la pasividad alegre que demuestra en la película. Los cambios son, por lo tanto, puramente estéticos.

En ciertos de sus productos encontramos un cambio significativo, dado que se invierten los roles entre la madrastra y la heroína. En distintos productos de la franquicia, se presenta a una Blancanieves vanidosa, siendo éste un atributo negativo y ligado a la madrastra en el filme. Espejos, pintalabios y pintañas forman parte esencial del personaje en la franquicia. Sirva como ejemplo los productos de belleza que Bésame Cosmetics sacó a la venta junto con Disney Stores en 2017. En esta colección de maquillaje se exalta la belleza como parte esencial de la heroína y fuente de triunfos. Como se observa en las imágenes, frases como “prepárate para ser admirada” indican esta identificación de la apariencia física con el poder, dando credibilidad a los pensamientos de la villana retratada por Disney ochenta años antes: solo siendo la más hermosa puedes mantener tus status.



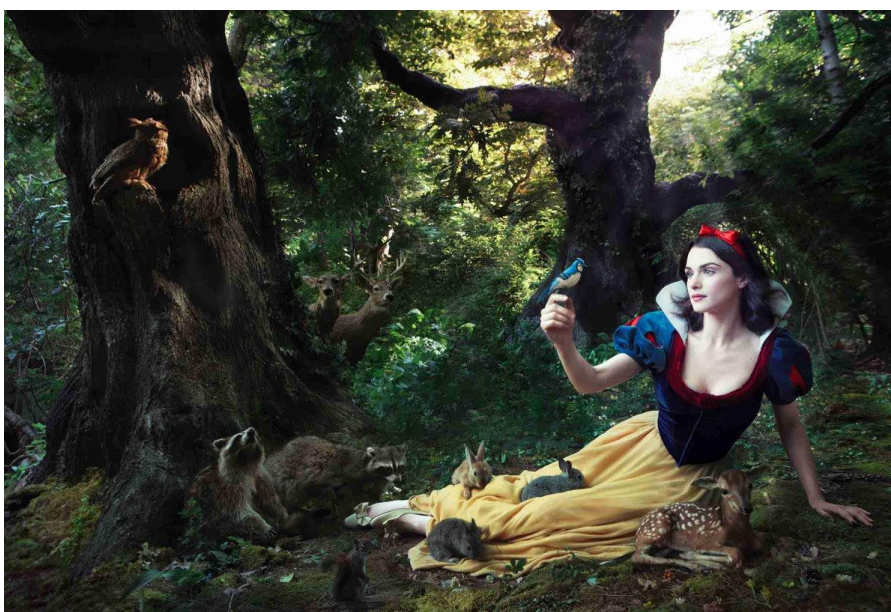
Productos de belleza como el espejo relacionados en la franquicia con la heroína. Set de belleza “The Fairest” encontrado en www.shopdisney.com

Bajo una apariencia moderna (con el cambio de vestido y las modificaciones del aspecto físico), Blancanieves sigue representando el ideal de ángel del hogar para las niñas de la actualidad. Apoyada por las actrices adolescentes más conocidas de Disney Channel, la franquicia anima a las niñas a “convertirse en princesas” con videos que destacan las características esenciales de cada princesa y que aseguran a las niñas: “sin duda eres una princesa”. Blancanieves ya no es un personaje sino un conjunto de estereotipos creados en un departamento de marketing que la transforman en una estrella de cine, cumpliendo los valores tradicionales del personaje creado en 1937 (virginal, dulce y servicial) y los requisitos de una estrella del siglo XXI (atractiva y omnipresente). En esta transformación de Blancanieves no se ha añadido al personaje ningún atributo

¹⁰⁶ Definición de Blancanieves en la web oficial de las Princesas Disney, acceso el 26 de marzo de 2016, <http://princesas.disney.es/blancanieves>.

que denote inteligencia o dinamismo. Sigue cumpliendo el rol de ángel del hogar con un vestido nuevo.

La compañía Disney, experta en comercializar sus personajes, escribe sus guiones con una segunda lectura para gustar tanto a niños como a adultos. De esta manera, la franquicia Princesas Disney muestra a Blancanieves no sólo como producto infantil, también como “clásico Disney”. Aprovechando la época de producción del filme, Blancanieves se vende como el cuento de todas las generaciones, la niña que vio la película en 1937 ahora puede disfrutar del mismo filme con su nieta. Blancanieves es inmortal para la empresa. Así, mientras las estrellas de Disney Channel animan a las niñas a convertirse en princesas, las actrices de Hollywood hacen lo propio con el público adulto. Sirva como ejemplo la colección de fotografías *Disney Dream Portraits* que realizó Annie Leibovitz en 2007 con motivo del cincuenta aniversario de Disney Parks and Resorts. Leibovitz retrató a las estrellas de Hollywood simulando a los personajes de las películas Disney. Fue Rachel Weisz la actriz que interpretó a Blancanieves en la serie de fotografías. Durante la sesión de fotografía, la actriz británica declaró: “Ya soy una mujer adulta. Pero todas queremos ser Blancanieves, sin importar la edad que tengamos. Es el sueño de toda niña”¹⁰⁷.



Rachel Weisz interpretando a Blancanieves en la fotografía *Where you are the fairest of them all*, de la serie *Disney Dream Portraits* de Annie Leibovitz.

¹⁰⁷ Ian Gray, «Rachel Weisz Transformed into Snow White», *Telegraph*, 31 de octubre de 2007, acceso el 10 de Noviembre de 2015, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/3668915/Rachel-Weisz-transformed-into-Snow-White.html> (traducción de la autora).

7. SEGUNDA ETAPA

La segunda película que se analiza en este estudio es *La Sirenita* (1989), dirigida por John Musker y Ron Clements y escrita por ambos a partir del cuento *La pequeña sirena* de Hans Christian Andersen. *La Sirenita* supuso el renacimiento de los estudios Disney; a partir de su estreno comienza la llamada segunda edad de oro Disney, etapa en la que se estrenaron éxitos internacionales como *La Bella y la Bestia* (1991) y *El Rey León* (1994). Ariel, protagonista del filme, es la primera Princesa Disney de esta segunda etapa, que comprende el tiempo entre 1989 y 1998. En esta época aparecieron cinco nuevas princesas Disney: Ariel (1989), Bella (1991), Jazmín (1992), Pocahontas (1995) y Mulán (1998).

Tras unos años de decadencia con películas de bajo presupuesto y sin apenas recaudación, *La Sirenita* volvió a situar a los estudios Disney como referente del cine de animación. Desde la fecha de su estreno, la productora pasó a convertirse en una de las compañías más poderosas del mundo, y en el “emblema de la cultura *mainstream* globalizada”¹.

7.1. El Renacimiento de Disney.

Walter Elías Disney había dedicado su vida a la animación, intentando siempre innovar con cada filme y diseñando nuevos proyectos para su universo animado, como la creación de Disneyland en 1955 -el primer parque de atracciones de unos estudios de Hollywood- o su entrada en la televisión con el show *Mickey Mouse Club*. Gracias a acciones como estas, los estudios se convirtieron en una multinacional que utilizaba cada película para vender productos, diseñar atracciones o crear formatos para televisión. El riesgo y la visión creativa de Disney se resumen en una frase que el mismo Walt Disney dirigió a su Junta Directiva unos años antes de morir:

“No quiero que la Compañía se quede quieta. Hemos prosperado antes precisamente por haber aceptado riesgos y ensayado cosas nuevas.”²

Tras la muerte de Walt Disney en 1966, la empresa se vio sumida en una gran crisis creativa. Varios fueron los que intentaron situarse al frente de la empresa, pero los fracasos en taquilla iban en aumento y la multinacional perdía dinero día tras día. Roy Disney ocupó el puesto de su hermano hasta su muerte en 1971 y fue sustituido por Donn Tatum, el primero de una larga lista de presidentes de la multinacional entre los que se encuentra el yerno de Walt Disney, Ron Miller. En los dos años de dirección de Miller comenzó la emisión de la cadena de televisión Disney Channel, y se abrieron las puertas de Tokyo Disneyland.

¹ Martel, *Cultura mainstream...*, 61.

² Disney en Arias, «Disney, tenemos un problema», 212.

En 1984 Michael Eisner sustituyó a Ron Miller tras un contrato multimillonario que lo convirtió “en el hombre mejor retribuido de toda la historia de Hollywood”³. Eisner era todo lo contrario a Walt Disney; un hombre nacido en una familia acomodada de Nueva York, estudió en los mejores colegios y consiguió su primer trabajo en televisión gracias a los contactos de sus padres. Pero, tanto Eisner como Disney tenían en común varias cosas:

“Era una persona muy decidida. Michael era competitivo y controlador, necesitaba ser el que estaba por encima de todo, saber que sucedía en todo momento.”⁴

Eisner sabía liderar. Cuando era pequeño su mejor amigo se dio cuenta de esta cualidad: “Tienes una manera de hacerte cargo que hace que la gente quiera seguirte a pesar de que no siempre están seguros de por qué”⁵. Al igual que Disney, sabía escuchar a la gente y conocer sus necesidades, a la vez que se mostraba discreto en cuanto a las suyas. El nuevo presidente de la compañía también había crecido con un padre exigente difícil de contentar:

“El principal conflicto de mi vida ha sido tratar de alcanzar las expectativas que mi padre tenía de mí, tanto morales como intelectuales. Quería complacerlo a toda costa, y era casi imposible.”⁶

Eisner se había criado en un ambiente lleno de facilidades económicas y muchas normas. Desde su infancia se interesó por el mundo del espectáculo y la televisión, pero su padre no veía con buenos ojos esta afición. Cuando con 24 años se convirtió en el vicepresidente de la cadena de televisión ABC, su padre tuvo que aceptar que esta era una buena carrera para su hijo.

Al llegar a la compañía Disney, Eisner no había visto ninguna película de los estudios de animación, pero conocía bien los gustos del gran público: En 1976 se había convertido en el presidente de Paramount Pictures, logrando para la productora éxitos como *En busca del arca perdida*, *Grease* y *La fuerza del cariño*. Cuando fue nombrado presidente de la compañía, llevó su lema “*Think big*” hasta el extremo. Gracias a su trabajo, “en veinte años Disney se convertirá en una de las principales multinacionales del *entertainment*, con 900 películas en su catálogo y 140 Oscar.”⁷

Michael Eisner se dio cuenta en seguida de que la principal fuente de ingresos de la compañía debían ser sus películas. Recuperó las primeras películas de Disney bajo el sello de “Clásicos Disney”, sacándolas al mercado con una fuerte campaña de marketing. En 1985 se estrenó en formato VHS una de las primeras obras de los estudios. La reedición

³ Martel, *Cultura mainstream...*, 62.

⁴ Kim Masters, *The Keys of the Kingdom* (New York: Harper Collins, 2001), 17 (traducción de la autora).

⁵ *Ibíd.*, 8 (traducción de la autora).

⁶ Michael Eisner, *Work in progress* (Nueva York: Hyperion, 1999), 28 (traducción de la autora).

⁷ Martel, *Cultura mainstream...*, 62.

de *Pinocho* (1940) se convirtió en un éxito sin precedentes. *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La bella durmiente* (1959), entre otros, volvieron a recuperar la fama y a instalarse en la infancia de las nuevas generaciones.

Pero no bastaba con volver a estrenar los filmes clásicos, había que crear nuevos productos de calidad que generaran los millones que Eisner buscaba para Disney. Al principio, el nuevo presidente dio poca importancia a los estudios de animación, despidió a varios empleados, y al resto de animadores los envió a un pequeño departamento de los estudios de Burbank. Eisner quería reavivar los clásicos animados, pero buscaba nuevas producciones de acción real. Así, películas de Touchstone como *Tres hombres y un biberón* o *Good Morning Vietnam* se convirtieron en una gran fuente de ingresos, dejando la animación como un recuerdo de los orígenes de la compañía.

En 1985 el director y guionista Ron Clements que estaba trabajando en *Basil el ratón superdetective* (1986), escribió un boceto de dos páginas sobre el cuento *La pequeña Sirena* de Hans Christian Andersen. A Jeffrey Katzenberg (encargado de la división cinematográfica de Disney) le entusiasmó la idea, pero Eisner no estaba convencido porque Touchstone Pictures estaba trabajando en la segunda parte del éxito *1,2,3... Splash* (1984), película protagonizada por una sirena. Sin embargo, Katzenberg aprobó la idea de Clements y recurrió a John Musker (codirector de *Basil el ratón superdetective*) para alargar su boceto a un guión de veinte páginas.

Mientras tanto, Touchstone seguía produciendo filmes de acción real y un nuevo departamento de animación – Disney Movietoons – producía películas de bajo presupuesto para televisión. “El 6 de febrero de 1985, el Estudio ya tenía una docena de películas en distintas etapas de producción, cuando pasó a llamarse The Walt Disney Company”⁸. La empresa era ya una compañía formada por distintas ramas: animación, televisión, parques temáticos, etc.

La producción de *La sirenita* se retrasó porque se necesitaba que todo el departamento de animación trabajara en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* para su estreno en 1988; la película dirigida por Zemeckis iba a ser la más cara de la historia de Disney, y Eisner no quería que ninguna sirena estropeará su inversión. Durante este parón, Clements y Musker encontraron en los archivos de los estudios unos escritos y bocetos de la década de 1940 sobre *La pequeña sirena*. Al parecer, Walt Disney quiso adaptar varios cuentos de Hans Christian Andersen, pero las complicaciones técnicas frenaron el proyecto. Los bocetos de Kay Nielsen -ilustrador danés que trabajó para Disney en *Fantasía* (1940) – del mundo submarino y de las sirenas sirvieron de inspiración para Musker y Clements. Los dibujantes Rowland B. Wilson y Chris Van Allsburg trabajaron en los conceptos artísticos del filme tomando como base los bocetos de Nielsen.

Ariel, nombre con el que Clements bautizó a la sirena, fue concebida como una adolescente americana de dieciséis años. Por lo tanto debían de inspirarse en alguna actriz

⁸ Jorge Fonte, *Walt Disney, el universo animado de los largometrajes (1970- 2001)* (Madrid: T&B EDITORES, 2001), 22.

joven que despertara empatía en el público de la época. Por entonces, la serie *Who's the boss?* era todo un éxito en Estados Unidos. Alyssa Milano era la actriz de catorce años que interpretaba a Samantha, la hija adolescente de los Micelli, y reunía todas las características para ser la inspiración de Ariel: era guapa, expresiva y rebelde.

Los encargados del diseño de Ariel intentaban alejarse de la famosa imagen de Daryl Hannah, actriz de *1,2,3... Splash* (1984), que había reinventado la figura de la sirena. Ariel tenía que ser radicalmente distinta a Hannah, empezando por los colores. Se eligió el verde para la cola y, tras varias pruebas, el rojo para el cabello porque eran colores primarios fáciles de distinguir en el fondo azul. Además, el color rojo daba posibilidades artísticas interesantes para trabajar con la luz y las sombras.

Glen Keane fue el encargado de animar a Ariel según los movimientos de la actriz y cantante Sherri Stoner. Construyeron un tanque de cristal para que Stoner nadara libremente y poder captar sus movimientos. La actriz californiana proporcionó a Ariel toda una serie de gestos y movimientos propios (como morderse el labio o colocarse el pelo tras la oreja). Stoner también ofreció un cuerpo escultural a la sirena, que los dibujantes adelgazaron hasta convertir al personaje en una “anoréxica Barbie”⁹.

Ariel cambió drásticamente la imagen de los personajes femeninos en Disney, con una mayor expresión facial (apoyada por unos ojos mucho más grandes) y unas referencias sexuales nunca vistas en una Princesa Disney: un cuerpo moldeado, poca ropa, pechos prominentes y movimientos sensuales.

“A partir de ahora, en el trazo de los dibujos femeninos se pierde la delicadeza y fragilidad de antaño y se da paso a dibujos llenos de sensualidad y erotismo. Por primera vez se ven descarados escotes y seductores ombligos.”¹⁰

La abierta sexualidad de Ariel sirvió como base para la creación de la nueva heroína Disney, tanto de los estudios de animación como de los filmes de acción real. Cuando Disney (bajo la marca Touchstone) estrenó *Pretty Woman* (1990), encontró al personaje femenino de la década. La espesa y rebelde cabellera roja, el cuerpo delgado, los movimientos sensuales y el carácter dulce son características de Ariel y de Vivien, la prostituta protagonista de *Pretty Woman*. Con esta película se abrieron las puertas de la princesa sexualmente liberada, así se tranquilizaba al público más liberal, mientras que se hacían claras referencias de la Cenicienta para contentar a los más clásicos.

En la primera etapa de Disney, las mujeres sensuales estaban representadas con las malvadas brujas o los animales (como la perra de la perrera en *La dama y el vagabundo* o la conejita de *Bambi*). En esta segunda etapa de Princesas Disney, las mujeres son atractivas y sexualmente activas, usan su cuerpo para atraer con bailes y movimientos sensuales. Resulta revelador que el equivalente en el cine de acción real de las Princesas

⁹ Giroux, «Animating Youth...», 71.

¹⁰ Fonte, Walt Disney, el universo..., 102.

sea una prostituta que siempre quiso vivir un cuento de hadas.

La antagonista de *La sirenita*, al igual que en el cuento, sería la Bruja del mar, pero Musker y Clements decidieron darle más protagonismo a Úrsula y convertirla en una verdadera villana Disney. Tras varios bocetos de rayas y peces escorpiones, el animador Ruben A. Aquino llegó a la conclusión de que el pulpo era el animal que mejor definía a Úrsula, ya que podía generar simpatía y miedo a la vez. Además, los ocho tentáculos dejaban claras las artimañas de la antagonista y daban muchas posibilidades a la hora de animar al personaje. Musker había pensado que Úrsula fuera, al igual que Ariel, una mujer atractiva y delgada pero con la maldad de una bruja, como Cruella de Vil (antagonista de *101 dálmatas*) o la Reina Malvada de *Blancanieves y los siete enanitos*. Sin embargo, un boceto de Rob Minkoff que representaba al pulpo como una caricatura de Drag Divine le hizo cambiar de idea. Divine era una Drag Queen muy conocida en el mundo del espectáculo de Nueva York, sus formas corpulentas y ostentosas fueron perfectas para diseñar a Úrsula.

Al Rey Tritón, padre de Ariel y rey de los sirenos, también se le dio más protagonismo que en el cuento de Andersen. Tritón tiene todas las características de los padres Disney de la década de 1990: poderoso y severo, pero cariñoso y justo. Este personaje masculino marca el principio de una etapa de princesas íntimamente ligadas a la figura paterna: Jazmín, Bella, Pocahontas y Mulán. Mientras que las princesas de la primera etapa carecían de padres, las protagonistas femeninas de la década de los noventa se caracterizan por la estrecha relación con sus padres, mientras que la madre – si la hay - permanece en un segundo plano.

La construcción del Príncipe Eric también supuso un cambio importante en esta nueva etapa de Princesas. Atractivo y con rasgos varoniles, Eric “adquiere mayor relieve y presencia que sus predecesores dentro de la historia”¹¹, hasta el punto de ser el primer personaje presentado en el filme. A partir de la creación de Eric, los personajes masculinos adquieren mayor protagonismo en las tramas de Princesas Disney, siendo protagonistas de algunas subtramas y presentado aliados propios.

A estos cuatro personajes principales se suma una serie de personajes secundarios que asentarán las bases de las parejas de ayudantes de los héroes y villanos de las siguientes producciones animadas de Disney. Desde los siete enanitos de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), Disney ha creado grandes personajes secundarios que se encargan de los gags cómicos del filme. Flounder, Sebastián y Scuttle son tres animales encantadores dedicados a cuidar y ayudar a Ariel, además de dar las notas cómicas a la película. Sebastián, el compositor de la corte marina, fue originalmente diseñado como un cangrejo con acento y formas de *Lord* Inglés, pero el letrista John Ashman vio que sería más interesante para la banda sonora que el cangrejo tuviera orígenes jamaicanos. Con su acento y sus exageradas expresiones, Sebastián se convirtió en el personaje cómico de la película. Flounder es un pececillo que acompaña a Ariel toda la película; como Sebastián,

¹¹ *Ibíd.*

es un personaje creado enteramente por los estudios, sin embargo no posee la fuerza del cangrejo y su acción en la trama es totalmente secundaria. La presencia de Flounder nos remite a *Blancanieves y los siete enanitos*; como la heroína de 1937, Ariel carece de compañía durante el primer acto, por lo que Flounder será el canalizador de sus sentimientos y la excusa para conocer los pensamientos de Ariel. La pareja formada por Flounder y Sebastián es el antecedente más directo de los famosos ayudantes Disney creados en esta etapa: Lumiere y Ding dong (*La Bella y la Bestia*), el Genio y Abú (*Aladín*) o Timón y Pumba (*El rey león*).

Úrsula también posee ayudantes. Flotsam y Jetsam son dos morenas con ojos brillantes que se parecen sospechosamente a Brutus y Nerón, los dos cocodrilos de Madame Medusa, la antagonista de *Los rescatadores* (1977). Estos dos secuaces crueles son los precursores de personajes icónicos como Shenzi, Banzai y Ed, las divertidas y despiadadas hienas de *El Rey León* (1994), o Pena y Pánico, ayudantes de Hades en *Hércules* (1997).

Disney llevaba treinta años sin adaptar un cuento de hadas, por ello *La sirenita* debía basarse en sus exitosas predecesoras. Y si algo tenían en común los clásicos Disney era el protagonismo de la música. Katzenberg contrató al compositor Alan Menken y al letrista Howard Ashman que acababan de trabajar juntos en la música de *La pequeña tienda de los horrores*. Ambos desarrollaron distintos estilos musicales para el filme (caribeño, cabaret, baladas...), ayudando a dar carácter a cada personaje con sus canciones. Gracias a su trabajo, se volvió a la antigua forma de animar de los estudios, componiendo primero las canciones y animando según la base musical. Ashman (que acabó trabajando también como productor de la película) y Menken consiguieron el óscar a la mejor banda sonora, un óscar que los estudios no habían logrado desde 1964 con *Mary Poppins*.

Después del estreno en Noviembre de 1989, *La sirenita* se convirtió en un gran éxito. Los veintitrés millones de dólares que costó el filme se vieron recompensados con ochenta millones de dólares recaudados en taquilla, a los que hay que sumar el *merchandising* y las ventas de vídeo.

Los estudios Disney volvían a ser un referente en animación, y Eisner decidió aprovechar este momento de gloria para explotar al máximo el estudio de animación con varias medidas: desde 1989, se estrenó cada año un filme de animación y cada siete años se reestrenarían estas películas para que no se saltaran ninguna generación de espectadores. “Esto configura un caso quizá único en la historia de la economía: una corporación que forja a sus propios consumidores y clientes, con la razonable certeza de que éstos, a su vez, harán de sus hijos nuevos consumidores.”¹²

Eisner, que ya había tomado las riendas de la empresa en 1984, se convirtió en el sucesor de Walt Disney, uniendo su imagen personal a la de la empresa, como hizo Walt

¹² Bendazzi, «La animación», 707.

Disney en su momento. El nuevo presidente de la compañía emitía programas especiales desde Disneyworld, aparecía todos los domingos en televisión presentando las *Disney Sunday Movies* y felicitaba las navidades con Mickey como acompañante. Eisner había logrado evitar que su imagen se asociara al mundo de los negocios, al contrario, se vendía como un hombre inocente que ayudaba a que todos conectaran con su niño interior, su imagen era “sencillamente, una versión moderna de Walt Disney”¹³. La compañía Disney alcanzó un éxito económico jamás vivido en su historia y, sobre todo, encontró un nuevo “padre” después de treinta años de orfandad.

La sirenita fue la primera película animada de esta etapa de renacimiento de Disney. De nuevo una princesa rescataba a la empresa y se convertía en un referente inmortal para millones de niñas. Una princesa renovada que, después de treinta años, ya no se podía presentar en un entorno doméstico barriendo o fregando suelos. Ariel fue el comienzo de esta segunda etapas de Princesas Disney, que tenían un papel más activo que sus predecesoras.

“Con el lanzamiento de *La sirenita* (1989), Disney experimentó un cambio, un giro hacia una nueva ola de películas de princesas que transformaría a las damiselas en heroínas con voz y deseo de aventuras. Este nuevo enfoque marcó el comienzo de dos décadas de heroínas proactivas, con cualidades progresistas y rasgos de carácter que tratan de acercarse a los roles de género modernos de una sociedad donde las mujeres tienen los mismos puestos de trabajo que los hombres.”¹⁴

Esta afirmación de Stover, si bien es cierta, también encierra una gran ironía puesto que la autora se refiere a la “voz” de las nuevas heroínas que comienzan con Ariel, cuando ésta carece de voz durante gran parte del filme que protagoniza.

7.2. Análisis textual.

“La princesa no puede ser estudiada separándola del padre; el momento de las bodas no puede estudiarse prescindiendo del momento de la subida al trono del héroe. La princesa, su padre y su novio pueden formar distintos triángulos de fuerzas.”¹⁵

Como hemos dicho al comienzo del análisis cualitativo de estos filmes, los tres objetos de estudio se basan en historias de entrada en la madurez del personaje, por lo que el mismo análisis es sólido para todos. Sin embargo, hay que destacar en la historia de *La Sirenita* narrada por Disney cómo las figuras masculinas componen el marco de esta evolución del personaje, pasando del mundo ordinario de la infancia (representado por el padre) hasta el mundo especial de la madurez (simbolizado con el marido). Mientras que en el resto de los filmes analizados la carencia del padre empuja al personaje al mundo

¹³ Giroux, *El ratoncito feroz...*, 44.

¹⁴ Stover, «Damsels and Heroines...», 3 (traducción de la autora).

¹⁵ Propp, *Las raíces históricas...*, 448.

especial; en el caso de *La Sirenita*, el padre es el representante del mundo ordinario y uno de los guardianes del mundo especial.

7.2.1. El mundo bajo el mar.

7.2.1.1. Imagen inicial. El mundo humano y masculino frente al mundo marino y femenino.

“La imagen inicial puede ser una poderosa herramienta para crear un ambiente e insinuar hacia dónde irá la historia. Puede tratarse de una metáfora visual que en una sola toma o escena invoca el mundo especial del segundo acto, así como los conflictos y las dualidades que allí se enfrentarán.”¹⁶

Hay en esta imagen inicial tres mundos que se presentan: el cielo, el mar y el mundo intermedio entre ambos. El cielo gris y las gaviotas son informantes del lugar en el que se narrará la historia, o más bien de ese núcleo que une ambos espacios: la playa y los barcos que aúnan el mundo de las sirenas y el mundo humano. El cuento original de Andersen narra el afán de la sirena de llegar a tener un alma inmortal; su meta más querida es el cielo, y para llegar a éste necesita pasar por ese intermedio entre el mundo del mar y el mundo de las alturas, precisa recorrer la tierra. En esta imagen inicial se observa una alusión a ese mundo celestial.

La música es una herramienta clave para definir a los personajes y situar al espectador en un ambiente determinado. La primera canción del filme, *Fathoms Below*, describe el mundo ordinario de la protagonista.

“MARINEROS

Te contaré una historia del fondo del mar
Que empieza en estribor.
Mira fuera, muchacho, hay una sirena esperándote
En las misteriosas profundidades.” (Secuencia 1).¹⁷

La canción introduce la leyenda misteriosa de las sirenas desde una perspectiva humana; el fondo del mar – mundo ordinario de la protagonista - se presenta como un universo oscuro y lleno de enigmas. En esta primera escena se presenta a Eric, el galán del filme y personaje masculino que representa el mundo especial de Ariel. No hay duda de la importancia del mundo masculino en esta escena, y de la supremacía de lo humano y lo masculino frente a lo místico y lo femenino. Eric aparece sobre el mascarón de proa que tiene forma de sirena. Esta es la primera representación de las sirenas en el filme y se trata desde una perspectiva humana y masculina, como algo hermoso, inalcanzable y, a la vez, por debajo del personaje masculino. Esta presentación de Eric también puede

¹⁶ Vogler, *El viaje del escritor*, 115.

¹⁷ “SAILORS: I’ll tell you a tale of the bottomless blue / And it’s hey to starboard, heave ho / Look out, lad, a mermaid be waiting for you / In the mysterious fathoms below.”

hacer alusión a la situación literal de ambos personajes: uno arriba, en la tierra y la otra abajo, en las profundidades. Sin embargo, es difícil separar esta imagen de la idea de dominio masculino.



Imagen de la sirena desde la perspectiva masculina, las sirenas como mito por debajo del personaje masculino (Secuencia 1).

Una vez presentado Eric, se hace alusión directa al padre de la heroína, y de nuevo son los humanos quienes definen a este personaje.

“MARINERO

Un viento fuerte y el mar en calma. El rey Tritón debe estar contento.

ERIC

¿El rey Tritón?

MARINERO

El soberano de las sirenas, muchacho. Todo buen marinero debe conocer al rey Tritón.”¹⁸ (Secuencia 1).

Esta escena de apertura sitúa la historia en un contexto masculino. Los personajes presentados, todos hombres, dedican su tiempo al trabajo físico en un ambiente marcadamente varonil; el tema musical sigue el estilo de una *sea shanty*, una canción de marineros cantada a coro para aliviar el trabajo. Al hablar del mundo de las sirenas, sólo

¹⁸ “SAILOR: A fine strong wind and a following sea. King Triton must be in a friendly-type mood / ERIC: King Triton? / SAILOR: Why, ruler of the merpeople, lad. Every good sailor knew about him.”

mencionan el nombre de otro personaje masculino, Tritón, al que definen como rey de las sirenas, con suficiente poder como para controlar las aguas del mar. El prólogo ha terminado, y ahora se conocerá el mundo ordinario de la protagonista dominado, como se ha anunciado, por un personaje masculino.

El título del filme aparece en el fondo del océano mientras se muestran peces de todo tipo, corales y medusas gigantes. *The Little Mermaid* (*La sirenita* en castellano) es el título original del cuento de Hans Christian Andersen; el título, que no hace referencia personal de la heroína, copia el estilo de otros títulos Disney como *La bella durmiente* (1959) o *La dama y el vagabundo* (1955).

7.2.1.2. Atributos del personaje transmitidos en el discurso no verbal.

La primera aparición de Ariel en el discurso narrativo se da en la tercera secuencia del filme. Nunca antes el nombre y la aparición de una Princesa Disney se habían retrasado tanto. Este recurso de dilatación se utiliza para acrecentar la expectación del espectador, pero a la vez sirve para comprender la importancia de la heroína en la trama y su dependencia del resto de personajes. Antes de la escena de presentación son varias las imágenes que hacen referencia al personaje, como la escultura de la sirena en el mascarón de proa en la primera secuencia.

En la canción *Daughters of Triton* (Secuencia 2), las hijas de Tritón aparecen una a una presentándose: Aquata, Andrina, Arista, Atina, Adella, Allana. La séptima de ellas, Ariel, hace su debut musical. El número siete aparece en esta historia, al igual que en *Blancanieves y los siete enanitos*, como “los siete días de la semana, días llenos de trabajo”¹⁹, que culminan con el día de descanso. Ariel es el siete, el último número que cierra el ciclo. Una gran concha, importante símbolo del poder seductor y de la anatomía de la mujer, se abre para mostrar a la heroína. Sin embargo, Ariel no aparece al abrirse la concha, provocando sorpresa y enfado entre los presentes. El personaje no está en el lugar que le corresponde, el espacio femenino reservado para ella está vacío.

El mundo humano y el mundo de las sirenas se presentan como espacios puramente masculinos, aunque la sirena del mástil dirige el barco real y las hijas de Tritón son las protagonistas del musical en la secuencia 2, todo gira en torno al hombre que ostenta el poder: Eric en su posición literalmente superior, y Tritón al que realmente se dirige el debut musical de Ariel (la canción de las hijas comienza: “We are the daughters of Triton / Great father who loves us”).

• Características Físicas y Caracterización.

La belleza y la seducción son rasgos fundamentales en una sirena, y varios son los atributos que señalan directamente estos rasgos, siendo de vital importancia la voz y el pelo. El cabello, su color y su cuidado, son elementos que define a la heroína.

¹⁹ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos...*, 281.

“El corte y la disposición de la cabellera han sido siempre un elemento determinante no solamente de la personalidad, sino también de una función social o espiritual, individual o colectiva.”²⁰

La melena suelta y ondeante funciona como recurso de caracterización por oposición frente a los elaborados peinados recogidos de sus hermanas. El cabello suelto, signo de juventud y sensualidad, es uno de los atributos más representativos de la protagonista y establece distintas oposiciones con sus hermanas (Rebeldía/Obediencia; Adolescencia /Madurez).



El pelo suelto como elemento de contraste entre la heroína y sus hermanas; el pelo libre símbolo de juventud y rebeldía frente al cabello recogido de las sirenas adultas y obedientes (secuencias 3 y 2).

Sus características físicas muestran un cuerpo en cambio y lleno de oposiciones: la cara infantil, los rasgos suaves y los ojos grandes contrastan con el cuerpo adulto de cintura estrecha y pechos prominentes. Estos atributos definen a la protagonista como una adolescente que sigue los patrones de belleza impuestos; al igual que el resto de sus hermanas, Ariel es delgada, con cintura estrecha, busto semidesnudo y ojos grandes y claros.

- **Gestualidad y posturas del personaje.**

La heroína manifiesta una fuerza y una decisión jamás vista en una Princesa Disney antes, recordando más a los personajes de niñas animadas como Alicia (*Alicia en el país de las maravillas*) o Wendy (*Peter Pan*). Como podemos ver en la secuencia 3, sus movimientos son rápidos y decididos, acompañados de una fuerte gestualidad que realzan

²⁰ Chevalier, Diccionario de los símbolos, 218.

la audacia del personaje: frunce el ceño y tuerce el labio en señal de esfuerzo físico. En contraste con estas expresiones de fuerza, la heroína muestra también miedo en las escenas de acción, como ocurre en esta secuencia, en la que las manifestaciones de fuerza se intercalan con expresiones de susto y miedo, recurriendo a la clásica construcción de ojos y boca muy abiertos.



Manifestaciones de fuerza física y miedo en las escenas de acción (secuencia 3).

En esta secuencia, Ariel se muerde el labio en varias ocasiones mostrando un gesto propio del personaje que se repetirá a lo largo de todo el filme en todas las escenas en las que la sirena medita o elabora un plan.

Las constantes referencias a la adolescencia de la sirena se apoyan también en la pluralidad y el contraste de los estados emocionales de la heroína. Como ya hemos visto, el ceño fruncido y el labio torcido describen la osadía de la sirena, sin embargo también se utiliza para mostrar el enfado y la rebeldía propios de la adolescencia. En la secuencia 6, Ariel escucha a su padre enfadado mientras frunce el ceño y tuerce el labio. Este recurso gestual se ve en varias reacciones exageradas de enfado.

Los cambios bruscos de humor son un rasgo propio de la adolescencia. Ariel muestra en esta primera etapa varios tipos de sentimientos y emociones que se acompañan con movimientos que rozan lo melodramático. Durante la secuencia 6, el enfado de Ariel se torna en tristeza rápidamente; las cejas contraídas caen sobre los ojos ligeramente cerrados, y los labios apretados tiemblan indicando el próximo llanto.



Cambios bruscos de humor reflejados en la gestualidad, informantes del carácter inestable del personaje (secuencia 6).

7.2.1.2. Atributos del personaje pertenecientes al discurso verbal.

- **Diálogos sobre el personaje.**

Como ya hemos visto, en la primera secuencia del filme se habla indirectamente sobre el personaje analizado (al hablar del mito de las sirenas y su hermosa voz). Sin embargo, es en la secuencia 2 cuando se da la primera conversación que se refiere directamente a la heroína. Tras presentar a los personajes masculinos que personifican el mundo submarino (Tritón y Sebastián), se menciona por fin el nombre de la protagonista:

“SEBASTIÁN

Sus hijas... Van a estar espectaculares.

TRITÓN

Sí, en especial mi pequeña Ariel.

SEBASTIÁN

Sí, tiene la voz más bonita de todas... si al menos hubiera aparecido en algún ensayo”²¹ (Secuencia 2)

²¹ “SEBASTIAN: Your daughters... they will be spectacular! / TRITON: Yes, and specially my little Ariel / SEBASTIAN: Yes... she has the most beautiful voice...If only she'd show up for rehearsals once in a while.”

A partir de la conversación entre estos dos personajes masculinos se asoman distintas características de la protagonista, destacando la relación íntima con su padre quien se refiere a ella como “mi pequeña”.

La alusión a la voz de Ariel -atributo ligado íntimamente a las sirenas desde su invención en el período clásico- funciona como antecedente del sacrificio que la heroína realizará para cruzar el primer umbral. La voz, instrumento de seducción, sitúa a Ariel como la más atractiva de todas sus hermanas.

Tritón y Sebastián mantienen durante el filme varias conversaciones sobre la heroína, destacando siempre la inexperiencia de ésta y la necesidad de proteger y controlar a Ariel. En la secuencia 6, el cangrejo describe a la sirena como una adolescente caprichosa, mientras que Tritón muestra su lado más tierno y pide consejo a Sebastián.

“SEBASTIÁN

Adolescentes... Creen que lo saben todo. Les das una tenaza y nadan por encima de ti.

TRITÓN

¿Crees que he sido muy duro con ella?

SEBASTIÁN

Definitivamente no. Si Ariel fuera mi hija, le enseñaría quién es el jefe. Nada de subir a la superficie ni cosas por el estilo. No, Señor. Yo la tendría bajo estricto control.”²² (Secuencia 6)

• Diálogos del personaje.

Analizando los diálogos del personaje, descubrimos cómo el mundo ordinario presentado en esta serie de secuencias es en realidad el mundo infantil del personaje analizado. Ariel se expresa y se relaciona con el resto de personajes como una adolescente en pleno cambio. Sirva como ejemplo la secuencia 3, en la que Ariel encuentra un tenedor brillante y queda fascinada ante el descubrimiento. Al usar la expresión “Oh my gosh!” repetidamente, Ariel se define como una adolescente americana, más cercana al público que Tritón o Eric que hablan de una manera complicada y seria. Esta expresión distorsiona descaradamente la época en la que se sitúa la trama, acercándose al espectador. La forma de hablar de Ariel roba el discurso propio del público del filme: niños y adolescentes de finales del siglo XX.

²² “SEBASTIAN: Teenagers... They think they know everything. You give them an inch, they swim all over you/ TRITON: Do you think I was too hard on her? / SEBASTIAN: Definitely not. Why, if Ariel was my daughter, I’d show her who was boss. None of this fliffing to the surface and other such nonsense. No, sir. I’d keep her under tight control.”

Junto a la protagonista, un pequeño pez amarillo y azul llamado Flounder se presenta como el ayudante de la heroína. Flounder es un personaje que define a Ariel por contraste: la cobardía y fragilidad del pez sirven para destacar la osadía de la sirena. Los animales que se representan junto a los personajes son reflejo de sus emociones y carácter, según Bettelheim “los animales bondadosos representan nuestra energía natural”²³. Flounder se convierte según esta afirmación en un indicio del carácter aún infantil de Ariel. Flounder es también el personaje principal en las conversaciones de la sirena, canalizador de sus sentimientos y pensamientos. Ariel se refiere a él de distintas formas burlonas y amistosas, mostrando de nuevo su espíritu adolescente.

Durante la secuencia 4, Ariel sube a la superficie para hablar con la gaviota Scuttle; en esta secuencia se destaca la curiosidad de la sirena por lo desconocido. La ignorancia de Ariel ante el mundo humano y sus deseos de aprender muestran el lado inocente de la protagonista que escucha con atención los disparates de la gaviota. Como ya hemos mencionado, las gaviotas son los animales mediadores entre los dos mundos que se presentan en la obra. Scuttle aporta el alivio cómico tras la tensión de la persecución del tiburón, pero también funciona como mentor de la sirena, dando a conocer todos los secretos del mundo humano que Ariel desconoce. En este diálogo, se descubren nuevos rasgos infantiles de la sirena, destacando su ingenuidad. Mientras que con Flounder, los diálogos de Ariel muestran su superioridad, con Scuttle, Ariel refleja su ignorancia y niñez, creyendo todas las mentiras que la gaviota inventa sobre los humanos. La repetición se utiliza también para mostrar su impaciencia infantil y asombro.

“ARIEL

Scuttle, mira lo que hemos encontrado.

FLOUNDER

Sí. Estábamos en un barco hundido, y fue muy aterrador.

SCUTTLE

¿Cosas de humanos, eh? Muy bien, déjame ver. Mira esto. ¡Guau! Esto es especial. Esto es muy, muy inusual.

ARIEL

¿Qué es? ¿Qué es?

SCUTTLE

²³ *Ibíd.*, 107.

Es un cachivache, que los humanos usan para acomodarse el cabello, así Un pequeño giro por aquí, otro giro por allá ¡Y listo! Te queda una configuración estética del cabello que todos los humanos desean.

ARIEL

Un cachivache...”²⁴ (Secuencia 4)

Todos los personajes con los que Ariel conversa en el mundo ordinario son personajes masculinos. Salvo en los diálogos con Flounder, Ariel tiene una escasa participación en el resto de diálogos, dejando en los otros personajes el peso de la conversación.

En la secuencia 6, Ariel mantiene su primer diálogo con el padre. La conversación con Tritón, además de definir uno de los conflictos principales de la protagonista (Ariel/Tritón), es vital para comprender al personaje en su mundo ordinario. En esta secuencia Ariel debe enfrentarse al enfado de su padre por haber salido a la superficie el día de su debut musical. El conflicto personal entre Tritón y Ariel se hace evidente en esta escena, dónde Tritón está sentado en un trono elevado mientras Ariel permanece erguida bajo su mirada; se presenta en esta secuencia un conflicto generacional y una lucha de poder entre un padre y su hija. Como hemos visto en el análisis de la gestualidad del personaje, la postura de Ariel ante la ira de Tritón destaca su actitud adolescente (mostrando rebeldía, sumisión, enfado y llanto en la misma escena). La escena copia una conversación propia de un padre moderno con su hija, con frases propias de una serie americana de finales del siglo XX:

“TRITÓN

No uses ese tono de voz conmigo, jovencita
¡Mientras vivas bajo mi océano, obedecerás mis reglas!”²⁵ (Secuencia 6).

Se descubre en esta conversación la edad de la heroína (dieciséis años) y la prohibición de relacionarse con el mundo humano. Siguiendo a Propp, la prohibición en el cuento de hadas se establece para que el héroe la rompa y de esta forma comience la acción en el relato; por lo tanto, entendemos esta conversación como un antecedente clave para comprender las futuras acciones de Ariel.

“Aquí se podría pensar en las consabidas preocupaciones que los padres tienen por sus hijos pequeños: también en nuestros días

²⁴ “ARIEL: Scuttle, look what we found / FLOUNDER: Yeah.. We were in this sunken ship, it was really creepy /SCUTTLE: Human stuff, huh? Hey, lemme see. Look at this. Wow – this is special – this is very, very unusual /ARIEL: What? What is it? / SCUTTLE: It’s a dinglehopper! Humans use these little babies to straighten their hair out. See, just a little twirl here and a yank there and *voila!* You got an aesthetically pleasing configuration of hair that human go nuts over.”

²⁵ “TRITON: Don’t you take that tone of voice with me young lady. As long as you live under my ocean you will obey my rules!”

al irse de casa los padres prohíben a los niños salir a la calle. Pero en los cuentos las cosas no son así de simples (...) no se traduce una normal preocupación sino un temor más profundo.”²⁶

La voz es una de las principales cualidades de Ariel. Es el instrumento clásico de seducción utilizado por las sirenas y el precio que la heroína pagará para llegar al mundo especial. Por tanto, las canciones que la protagonista canta son de vital importancia para describir al personaje; además, al tratarse de un filme musical, las canciones hacen avanzar la acción y se prestan a analizarse como diálogos ya que describen al personaje y sus deseos más íntimos. Destacamos en esta primera etapa la canción *Part of your world* por ser el tema principal de la película y la primera – y única - canción que canta Ariel. En la gruta (secuencia 7), Ariel interpreta esta balada melancólica que define el deseo más oculto de la protagonista: poder vivir como una humana en la tierra. Al igual que Blancanieves en el pozo de los deseos, Ariel canta para desvelar sus sueños más íntimos: sus deseos de aprender y explorar lo desconocido.

“ARIEL

Estoy preparada para conocer lo que la gente sabe,
Hacerles preguntas
Y conseguir algunas respuestas
¿Qué es fuego y por qué...?
¿Cuál es la palabra? ¿Quema?”²⁷ (Secuencia 7)

Durante las primeras secuencias, otros personajes han descrito a la heroína, y es en esta canción dónde Ariel se define a sí misma, una definición que destaca la inteligencia curiosa y el deseo de madurez de la protagonista:

“ARIEL

Mujer joven y brillante,
Cansada de nadar,
Preparada para ponerse en pie.”²⁸ (Secuencia 7)

El carácter sensible de la sirena se plasma en toda esta melancólica canción, además de su desconocimiento sobre el mundo humano. Las referencias a su ignorancia sitúan al personaje cómo frágil e inocente.

“ARIEL

Apuesto a que en la tierra

²⁶ Propp, Las raíces históricas..., 46.

²⁷ “ARIEL: Ready to know what the people know / Ask them questions / and get some answers / What is fire and why does it... / What’s the word? Burn?”

²⁸ “ARIEL: Bright young woman / Sick of swimming / Ready to stand.”

Lo entenderán
Apuesto a que no castigan a sus hijas”²⁹ (Secuencia 7).

Después de analizar los diálogos que presentan a la protagonista, debemos considerar como los distintos recursos analizados consiguen la identificación del público con el personaje. La pena o la ternura que causaban las perfectas princesas de la primera etapa, se sustituyen en este filme por una verdadera empatía por la heroína.

“La identificación se crea como resultado de proporcionar a los héroes determinados objetivos, impulsos, deseos o necesidades universales.”³⁰

A pesar del ambiente que rodea a Ariel (época indefinida, mundo submarino y realeza), sus necesidades, deseos y errores son compartidos por el gran público, y superan las barreras circunstanciales de la protagonista.

7.2.1.3. Definición del personaje a través del entorno.

En la secuencia de presentación de Ariel (Secuencia 3) se muestran una serie de elementos que perfilan a la protagonista y destacan sus principales cualidades: la juventud, la rebeldía y la actitud activa. La relación figura fondo en la presentación de la heroína destaca su importancia; Ariel aparece como un punto de color en un ambiente oscuro. Rodeada de restos de negros barcos, el personaje destaca por su cabello rojo. El espacio tenebroso que envuelve a la protagonista también resalta su valentía y presenta a una Princesa Disney moderna que se mueve en ambientes oscuros por placer. Los barcos hundidos y las calaveras deslumbran a Ariel. La sirena está cómoda en ese mundo lúgubre, sin importarle los peligros que corre; el mundo exótico de las profundidades se funde con el mundo humano (representado en los barcos) y la oscuridad en la que ambos mundos se unen (la muerte del hombre ahogado). Las sirenas clásicas, que con sus cantos conseguían hundir a los marineros, reciben en esta escena su tributo.

Si contrastamos el lugar dónde Ariel debería estar según las normas de su padre, con el lugar dónde realmente se encuentra, encontramos el conflicto entre la heroína y el mundo que se le impone: La luz y los colores de la concha que se abría para mostrar el lugar de Ariel en el mundo marino (secuencia 2) se enfrentan a la oscuridad y el tenebrismo de los barcos hundidos, espacio dónde la heroína se mueve cómoda y segura (secuencia 3).

En la secuencia 4, el espacio muestra de nuevo el carácter curioso y el ansia de aventura de la protagonista, Ariel se encuentra en un ambiente antinatural para una sirena – la

²⁹ “ARIEL: Betcha on land /They understand /Bet they don’t reprimand their daughters.”

³⁰ Vogler, El viaje del escritor, 122.

superficie –, alejado de las tonalidades azules y las líneas curvas del fondo marino dónde se ha presentado a toda su familia.



El espacio femenino que se impone a la heroína presentado con colores claros, en contraste con el entorno oscuro y prohibido que atrae al personaje (secuencias 2 y 3).

La gruta marina (secuencia 7) es un espacio íntimo dónde Ariel se describe a la perfección, es el lugar secreto dónde posee lo que ella llama su colección: un conjunto de objetos del mundo terrestre (cuadros, cubiertos, candelabros, etc.). La melancolía de la sirena se plasma en las tonalidades añiles de la gruta; la gama de azules utilizados en todo el mundo submarino se subrayan en esta escena como recurso plástico que señala lo oculto de los deseos de Ariel. El encuadre marco que muestra un primer plano de Ariel encuadrada en el agujero de la gruta informa de los rasgos psicológicos del personaje que se siente atrapado “abajo”, en el océano. Se presenta así el conflicto interno de Ariel (Sirena/Condición humana).

En este análisis del espacio se observa como la heroína mantiene un claro carácter rebelde, alejándose de los espacios que la tradición le propone para poder vivir sus aventuras. Además, en todo momento, Ariel busca el contacto humano en los espacios, ya sea entre los elementos coleccionados de su gruta secreta (Secuencia 7) o en su encuentro con la gaviota, animal ligado a los dos mundos que se representan en el filme.

7.2.1.4. Conflictos y motivaciones del personaje.

Varios son los conflictos que se presentan en el mundo ordinario de la protagonista. Todos ellos fruto del principal conflicto interno de la heroína: el paso de la infancia a la edad adulta. Ariel pretende salir de ese mundo infantil representado por el mar, en busca de su propia vida. Y esto lo hace literalmente, la heroína escapa de los lugares donde debería estar para ir a lo prohibido. El conflicto interno de Ariel expresado en el tema

Part of your world sitúa a Ariel dentro de una lucha interna llena de contrastes (Sirena/Condición humana, infancia/Edad adulta), mostrando un personaje en confrontación consigo mismo, hecho que representa la figura de la sirena en sí misma, por no ser ni pez ni mujer completa. De este conflicto se desprende la motivación última de la heroína: el deseo de vivir en el mundo humano que simboliza, a su vez, el estado adulto que desea alcanzar.

La adolescencia de Ariel conlleva una serie de conflictos personales que la llevarán a la aventura en la siguiente etapa. El principal conflicto personal se da entre Ariel y su padre; de hecho la primera aparición de Ariel es consecutiva a un plano de su padre. El primer plano contrapicado de Tritón enfadado se funde con la aparición de la protagonista, estableciendo el contraste entre éste y la sirena, y el primer conflicto de la trama: el poder, la fuerza y la sabiduría del padre, contrapuestos a fragilidad, la rebeldía y la ignorancia de la hija. Durante esta primera etapa, Tritón se refiere a Ariel siempre desde una posición superior tanto en la imagen como en los diálogos, refiriéndose a ella con calificativos como “My Little Ariel” o “Young lady”; Tritón representa el mundo infantil de Ariel con todas las reglas que se imponen a la sirena, mientras que la heroína intenta llevar una vida independiente siguiendo sus propias aventuras.

Este conflicto personal lleva directamente al conflicto básico del filme o el conflicto de acción, personificado en la antagonista Úrsula. En la secuencia 5, Úrsula espía a Ariel desde su caverna, una cueva lúgubre de colores morados y oscuros (informantes que definen al personaje como bruja). Todos sus atributos físicos son contrarios a los de la heroína: es una mujer de mediana edad, corpulenta y con canas, su piel es morada y lleva un maquillaje exagerado. Su presentación siniestra muestra cómo come pequeños animales vivos mientras vigila de cerca Ariel. Úrsula tiene ese “estrecho parentesco entre la fealdad, la obscenidad y la comicidad” al que se refiere Eco³¹; sus acciones son malvadas pero su aspecto es cómico. La antagonista posee las características que Propp³² asigna a la maga, sus rasgos femeninos son exagerados: pechos grandes y maquillaje pesado, pero carece de todo signo de maternidad. Esta secuencia muestra las intenciones de la antagonista. Úrsula desea que Tritón caiga y para ello utilizará a Ariel. La sirena es una herramienta para Úrsula, una vía para llegar a su verdadero objeto de deseo: Tritón.

“ÚRSULA

Tal vez ella sea la llave para destruir a Tritón.”³³
(Secuencia 5).

Se presenta aquí el conflicto básico o conflicto de acción del filme, el conflicto Ariel/Úrsula que, al contrario de sus predecesoras, no se basa en un conflicto personal puesto que la heroína no importa lo más mínimo a la antagonista. Como se observa en el diálogo, el verdadero conflicto de Úrsula es con Tritón.

³¹ Eco, *Historia de la fealdad...*, 132.

³² Propp, *Las raíces históricas...*, 103.

³³ “URSULA: She might be the key to Triton’s undoing”.

7.2.2. Llamada a la aventura.

7.2.2.1. Definición del personaje según el tipo de llamada.

Ariel ha sido descrita como una heroína activa en su presentación, por lo que su llamada debe responder a este carácter aventurero. Conociendo la prohibición de subir al exterior, Ariel sale del agua para contemplar un barco que cruza el océano. El buque funciona en esta escena como heraldo; la llamada a la aventura no siempre se presenta con un mensajero humano, a veces es una “misteriosa figura velada, lo desconocido”³⁴.

En el filme, la llamada a la aventura es casual; Ariel quería formar parte del mundo humano pero es en este momento cuando se decide a acercarse a ellos. Ante este heraldo fortuito, Ariel reacciona como una heroína activa, siguiendo su propia voluntad y acercándose a los humanos. También será casual que el primer personaje humano que Ariel vea sea el príncipe Eric. Este encuentro casual invita a la comparación con las comedias románticas, en las que el destino y el amor a primera vista son parte fundamental en la trama. Todo parece indicar que Ariel se hubiera enamorado de otro hombre si éste hubiese sido el primero en aparecer, pero es el príncipe Eric el que se presenta en su camino.

- **La posición en el espacio para definir al personaje.**

El lenguaje no verbal de Ariel indica que se ha enamorado de Eric: su gesto se relaja y las cejas caen sobre los ojos mientras sonríe. De nuevo un encuadre marco, que ya ha sido utilizado en la canción *Part of your world*, se emplea en esta escena para mostrar los sentimientos y deseos más profundos de la heroína.

Al igual que en la imagen inicial del fin, en la que Eric se situaba sobre la sirena tallada en el mástil, Ariel se coloca escondida a los pies de su objeto de deseo mientras escucha sus palabras. Los roles clásicos se han invertido, y ahora es la Sirena quién se enamora de la voz y las palabras del hombre, mientras ella pasa inadvertida para él. El conflicto interno de Ariel se refuerza en esta escena; su deseo de vivir en el mundo humano se consolida al conocer a Eric.

³⁴ Campbell, *El héroe...*, 37.



Plano marco para mostrar los sentimientos más profundos de la heroína (Secuencias 7 y 8).

A partir de la llamada, las secuencias mostrarán a Ariel en espacios más amables para incidir en sus sentimientos románticos. La secuencia 11 incide en el enamoramiento de la heroína utilizando los manidos recursos cinematográficos para definir a una mujer enamorada: Ariel aparece tras haber pasado “toda la mañana” en el baño arreglándose, y besa a su padre mientras tararea una canción. Las hermanas, todas ellas acicalándose en sus respectivos tocadores, miran a la su hermana menor y vigilan sus movimientos, Ariel sonríe con los ojos entornados mientras se peina y adorna el cabello. La clara importancia que se da en esta escena a la apariencia de la heroína va unida a la madurez de la protagonista; sus hermanas mayores ya cuidan su aspecto y Ariel, ahora que se ha enamorado, presta por primera vez atención a su físico y belleza.

7.2.2.2. Cambio de motivaciones y conflictos.

La llamada a la aventura traerá consigo un cambio en los conflictos y las motivaciones de la heroína. En la secuencia 8, el barco de Eric se hunde y Ariel, desoyendo los consejos de Sebastián y Flounder, bucea hacia Eric para salvar su vida. La escena de rescate insiste en las cualidades heroicas de la protagonista, ya anticipadas en la secuencia 3, además de invertir los roles clásicos de princesa y príncipe, puesto que es Eric el que necesita ser salvado por la princesa.

En la secuencia 9 se da el primer encuentro entre Ariel y Eric. Terminado el rescate, el tema principal del filme vuelve a sonar, pero esta vez con un nuevo significado. Ariel ya no desea vivir en el mundo de los humanos para conocerlo, sino para estar con Eric. El antecedente de su sacrificio se hace patente en la letra de la canción:

“ARIEL

¿Qué tengo que dar para vivir donde tú estás?
¿Qué tengo que pagar para poder estar a tu lado?
¿Qué tengo que hacer para conseguir que me
sonrías?”³⁵ (Secuencia 9)

Tras conocer a Eric, el conflicto interno de la heroína se transforma. Conviene detenerse a analizar la escena de la sirena sobre la roca ya que se ha convertido en uno de las imágenes más icónicas del filme y describe el nuevo cambio de la heroína. La aventura ha llamado a Ariel, y ahora se apoya sobre sus brazos en una postura de fuerza y superioridad mientras las olas chocan tras ella. Esta imagen de empoderamiento muestra la transformación que ha sufrido el personaje tras conocer y rescatar a Eric. De nuevo, la melodía de *Part of your world* se repite y Ariel asegura que formará parte de la vida de su amado. Su conflicto interno que, antes de la llamada, era un ansia de aventura y de explorar lo desconocido, se transforma ahora en una historia romántica.

Al comenzar este análisis detectamos que la principal motivación de la heroína es la aventura; infringiendo las normas constantemente y exponiéndose a ambientes peligrosos, Ariel se presenta como una rebelde que ansía conocer mundos prohibidos, mostrando ciertos atributos en sus acciones: valentía, astucia y dedicación. Aunque la aventura es la primera motivación de Ariel, pronto se presenta una nueva motivación que será el verdadero motor de la historia: el amor. Eric cambia totalmente las prioridades de la sirena, el tema de Ariel se repite pero cambiando una palabra de la canción: ya no es “Part of that world”, sino “part of your world”. El mundo de los humanos ahora se define únicamente por Eric.

“ARIEL

No sé cuando,
No sé cómo,
Pero algo ha comenzado en este momento
Mirá y verás,
Un día formaré,
Parte de tu mundo.”³⁶ (Secuencia 9)

El espacio también apoya este cambio en las motivaciones de la heroína. Mientras que en el mundo ordinario, Ariel se movía en escenarios oscuros y alejados de la tradición impuesta, tras la llamada se presenta un espacio nuevo, el tocador (Secuencia 11), dónde Ariel y sus hermanas se peinan frente a los espejos. El tocador es el único espacio que Ariel comparte con sus hermanas, un escenario puramente femenino reservado para el

³⁵ “ARIEL: What would I give to live where you are? / What would I pay to stay here beside you? / What would I do to see you Smiling at me?”

³⁶ “ARIEL: I don’t know when / I don’t know how / But I know something is starting right now / Watch and you’ll see / Someday I’ll be / Part of your world.”

acicalamiento. Cuando Ariel se enamora pasa a formar parte de este espacio común entre mujeres.

7.2.3. El encuentro con el mentor.

- **Conflicto entre el mentor y la heroína.**

Cuando Tritón ordena a Sebastián vigilar a Ariel (secuencia 6), el personaje cómico cambia su máscara de ayudante del rey a mentor de la heroína. El cangrejo se convierte así, por mandato del rey, en el mentor cómico de la protagonista. Aunque es Scuttle quién inicialmente ostenta el cargo de mentor cómico (secuencia 4), se define en seguida como bufón, y es Sebastián el encargado de aconsejar y cuidar a la heroína. Su principal misión es proteger a Ariel utilizando para ello las enseñanzas que la sirena pueda asimilar. La relación directa del mentor con el padre vuelve a destacar la sobreprotección de Ariel y su íntima unión con un padre que la vigila en todo momento.

- **Influencia del mentor en el personaje: Los juegos de persuasión.**

Los consejos del mentor cómico suelen ser desoídos por el héroe; Ariel rechaza las enseñanzas que Sebastián le muestra y consigue convertirlo en su cómplice recurriendo al ruego. La heroína embauca a su mentor en varios momentos del filme utilizando su expresión facial, dejando caer las cejas sobre los ojos en gesto triste, y mordiéndose el labio inferior.

También el mentor intenta persuadir a Ariel con su mayor arma: la música. Como ya se ha mencionado, la música y la voz son elementos de seducción y están íntimamente ligados a la heroína y al mundo submarino. Por ello, los temas musicales del filme son en su mayoría secuencias de persuasión.

Sebastián ha sido presentado como el compositor de la corte, por lo que la música será su principal herramienta de persuasión. Entre las escenas en las que Sebastián actúa como mentor, destaca su interpretación musical *Under the sea*. Este tema que supuso para Disney el primer Óscar a la mejor canción después de veinticinco años, es una canción caribeña con estilo calipso; Sebastián, junto con otros animales del mar, interpreta el tema musical en un alarde de medios, coreografías e interpretaciones que recuerda a un musical de Broadway y que servirá como ejemplo para canciones como *Que festín* de *La bella y la bestia* (1991). La finalidad última de la canción es convencer a Ariel de que se olvide de su deseo de salir al exterior. La música se utiliza aquí como una forma de convencer y embaucar como hace Ariel al salvar a Eric. Rescatando los cantos de sirena que enloquecían a los marinos, las canciones son herramientas de seducción en un filme dónde la persuasión es uno de los temas principales.

La actitud de Ariel, que desoye los consejos de Sebastián mientras deshoja una flor con la manida fórmula “me quiere, no me quiere”, muestra el carácter añorado de la

protagonista. Sus coqueteos y gestos de embobamiento (ojos entornados y media sonrisa) contrastan con la firmeza y decisión en las escenas de acción.

7.2.4. El rechazo a la llamada.

7.2.4.1. Definición del personaje según su respuesta a la llamada.

Siguiendo la perspectiva de Vogler y Campbell, Ariel es una heroína resuelta que atiende a la llamada de la aventura. Sin embargo, esta osadía que muestra Ariel también indica su ignorancia, puesto que su decisión de embarcarse en la aventura carece de plan o estrategia. La llamada a la aventura fue casual y, aunque Ariel acudiera a la llamada rescatando a Eric, ahora se encuentra en la misma situación de la primera etapa: desea algo que no puede conseguir y no busca los medios para hallarlo. Un cambio circunstancial y casual debe suceder para que la heroína que ha rechazado la llamada, o que no sabe cómo adentrarse en la aventura, se decida a cruzar el umbral.

Cuando la heroína se encuentra en esta situación, suele ser un agente externo el que empuja al personaje al mundo especial, el guardián del umbral o el propio mentor. Ariel está comprometida a conseguir su deseo, pero aún no ha tomado ninguna decisión, puede incluso que se decida a rechazar la llamada.

7.2.4.2. Los guardianes múltiples.

- **El padre.**

El personaje que hará avanzar la trama y que representa en esta etapa al guardián del umbral es el padre. De nuevo, el conflicto personal entre ambos personajes se manifiesta en la secuencia 13. Tritón ha descubierto la gruta secreta de Ariel y aparece entre las sombras lleno de ira ante la desobediencia de Ariel, rompiendo todas sus pertenencias humanas con el tridente mágico.

Resulta revelador que sea el padre el guardián del primer umbral, dado que, como hemos señalado anteriormente el mundo ordinario representa el universo infantil de la heroína. El padre se supone el protector de la inocencia de la hija, pero con su abuso de poder destroza sus bienes más preciados y empuja a la heroína al mundo adulto. Los colores azules de la gruta se tiñen de dorado con la magia del tridente. Los planos detalle de los objetos explotando se intercalan con primeros planos de Ariel asustada y Tritón enojado. La tensión dramática de la escena llega a su clímax cuando Tritón apunta a una estatua de Eric; en este enfrentamiento simbólico entre el Padre y el galán, la heroína toma partido en el duelo, suplicando piedad al padre. Tritón destruye la escultura y Ariel cae al suelo llorando. El contraste de tamaños, colores y posiciones vuelve a situar a Tritón por encima de la heroína, y aumenta el conflicto personal entre los personajes.

Esta secuencia de máxima tensión representa la ruptura entre la heroína y la infancia, todas sus pertenencias han desaparecido y es el momento de abandonar el espacio del

deseo y el anhelo para acercarse al mundo especial, dónde estos deseos se convertirán en actos.



Juegos de color, tamaño y tipo de plano para aumentar la tensión y recalcar la superioridad del personaje masculino. Tritón se representa más grandes y fuerte con planos contrapicados, frente a los planos picados que muestran a una heroína asustada. (Secuencias 13).

- **Las serpientes.**

Al marcharse el padre con cara de arrepentimiento, la soledad de Ariel se intensifica con el rechazo de sus amigos y un plano picado en el que el personaje vuelve a ser un punto de color entre un mundo oscuro y destruido. La heroína ha perdido su refugio con todo lo que ello significa (su intimidad, sus secretos y sus deseos de amor y aventura). Es el momento de que el guardián vuelva a actuar para que el personaje cruce definitivamente el umbral.

Flotsam y Jetsam portan ahora la máscara del guardián. Al contrario de otros relatos fantásticos dónde los guardianes intentan impedir que el héroe siga su camino, en *La sirenita* los secuaces de la antagonista embaucan a Ariel para que entre en el mundo desconocido, resaltando de nuevo la seducción como uno de los temas de la obra. La fuerza visual de las morenas marinas intensifica la imagen de lo prohibido en esta escena de seducción. Los movimientos ondulantes de Flotsam y Jetsam recuerdan a la serpiente que encandila a la mujer para dar el paso hacia lo desconocido. Ariel rechaza en un primer momento la ayuda de estos personajes pero, al ver el rostro de Eric en la destruida escultura, decide acceder.

Puede reconocerse en esta escena la influencia de *Blancanieves y los siete enanitos*; de nuevo, el tema de los sueños cumplidos se utiliza en este filme para convencer a Ariel, al igual que lo hizo la Reina Malvada para que Blancanieves mordiera la manzana:

“FLOTSAM

Representamos a alguien que puede ayudarte.

JETSAM

Alguien que puede hacer que tus sueños se hagan realidad.”³⁷
(Secuencia 14)

“REINA

¡Sí! Con tan sólo un mordisco, todos tus sueños se harán realidad.”³⁸*Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 16)



La seducción representada con la serpiente en *La Sirenita* (secuencia 14) y con la Manzana en *Blancanieves y los siete enanitos* (secuencia 16). Ambas escenas basan en la realización de los sueños como base para el engaño y siguen el mismo esquema de posiciones y gestos de las heroínas frente a la tentación.

Y el sueño de Ariel, como el de su predecesora, es conseguir el amor romántico. Como Blancanieves al morder la manzana, Ariel acepta el peligro para estar junto a su príncipe:

“FLOTSAM Y JETSAM

Imagínate, tú y tu príncipe juntos para siempre”³⁹ (Secuencia 14).

“REINA

Tiene que haber algo que tu corazoncito desee. Tal vez alguien a quien amas.”⁴⁰ (Secuencia 16).

El símbolo prohibido de la manzana se sustituye en *La Sirenita* por las serpientes marinas, pero el mensaje es el mismo, el deseo de ambas heroínas está dirigido al amor de un príncipe, y en el caso de Ariel, un príncipe con el que no ha tenido contacto alguno.

³⁷ “FLOTSAM: We represent someone who can help you. / JETSAM: Someone who could make all your dreams come true.”

³⁸ “QUEEN: Yes! One bite and all your dreams will come true.”

³⁹ “FLOTSAM AND JETSAM: Just imagine, you and your prince, together, forever.”

⁴⁰ “QUEEN: There must be something your little heart desires. Perhaps there is someone you love.”

7.2.5. La travesía del primer umbral.

Para llegar al mundo especial, el héroe siempre debe atravesar un bosque, una espesura o un camino desconocido. En el caso de Ariel, es la caverna de Úrsula la que funcionará como elemento de transición. De camino a la guarida de la maga, los ayudantes – Flounder y Sebastián – intentan detener a Ariel. La postura firme de la heroína muestra su decisión de conseguir a Eric a cualquier precio; el gesto indiferente ante los consejos de Sebastián vuelve a rebelar el carácter rebelde del personaje. Sin embargo su expresión de enfado cambia al entrar en la cueva de Úrsula. Ariel se presenta vulnerable y asustada ante los seres horrorosos y suplicantes que presiden la entrada a la guarida.

7.2.5.1. Definición del personaje a través del guardián.

- **Actitud ante el guardián: conflicto o pacto.**

El encuentro entre la antagonista y la heroína se da en la secuencia 15. Ariel desconoce los planes de Úrsula, por lo que no es una batalla ni un enfrentamiento. Úrsula es en esta escena el guardián final del umbral, la única posibilidad de la heroína para ser humana, por lo que la actitud de Ariel ante Úrsula es de pacto y no de conflicto.

- **Tipo de guardián.**

La heroína, en contraste con la bruja, aparece indefensa, pequeña e ignorante. Úrsula se refiere a ella como “niña” y “cielo”, lo que potencia la imagen infantil y frágil de Ariel. La antagonista se mueve con soltura por el escenario, dado que está en su territorio; los tonos morados y negros de la gruta recuerdan a los colores de un burdel, imagen que se potencia con las algas enroscadas que caen del techo a modo de cortinas y otros elementos como el tocador de Úrsula. Conviene recordar en este punto que el personaje de Úrsula se inspiró en la Drag Queen Divine, y por tanto este espacio con evocaciones al mundo del espectáculo tiene un sentido de descripción de personaje. En este ambiente propio de seducción comienza el tema *Poor Unfortunate Souls*, con el que Úrsula convence a Ariel para intercambiar su voz por un par de piernas. La canción, que mezcla el estilo Broadway con el *burlesque*, destaca los temas del filme: el sacrificio para conseguir al ser amado, la seducción y los sueños que se hacen realidad.

7.2.5.2. Las opciones que se abandonan al atravesar el umbral.

El pacto con Úrsula es claro: para ser humana debe pagar con su voz. La voz, que es la cualidad principal de la protagonista y el arma de sugestión de las sirenas, se convierte en el método de pago para conseguir al ser amado. Pero, detrás de toda la simbología de las sirenas y sus cantos, la voz no sólo es un arma de seducción, también representa el poder de comunicación y expresión; la conversación, como primera forma de conocerse es negada a la protagonista para enamorar a Eric.

Úrsula embauca a Ariel con su canción, explicando las razones por las que la voz es totalmente innecesaria para una mujer:

“ÚRSULA

¡Tienes tu apariencia! ¡Tu preciosa cara!
Y no subestimes la importancia del lenguaje corporal.
A los hombres de allí arriba no les gusta el chismorreó,
piensan que una mujer que habla es aburrida,
¡Sí! En la tierra es preferible que las damas no digan ni una
palabra.
Y de todos modos, querida ¿Para qué sirve tanto parloteo?
¡Venga ya! Los hombres no se impresionan por las
conversaciones,
los verdaderos caballeros las evitan cuando pueden,
pero adulan y adoran y se desmayan
ante una mujer introvertida.
Es la que contiene su lengua la que consigue a su hombre”⁴¹
(Secuencia 15).

Las ideas que se desprenden de esta canción recuerdan los manidos arquetipos de las mujeres cotillas y pesadas, cuya voz es sencillamente innecesaria. A pesar de que estas palabras formen parte del discurso de la antagonista, no podemos olvidar que la heroína las acepta con verdaderas, por lo que el discurso negativo cala en el personaje principal y forma ya parte de la trama del filme.

Ariel está convencida y accede trato. Al perder su voz consigue las deseadas piernas y tres días como humana para conseguir que el príncipe se enamore de ella. El amor de Eric se debe demostrar con un beso de amor verdadero. Esa será la única forma de conseguir ser humana para siempre. El beso del príncipe, como gesto de amor salvador, también se utiliza en *Blancanieves y los siete enanitos* para rescatar a la heroína de un horrible final.

La protagonista se muestra en esta secuencia más vulnerable que nunca, se retuerce de dolor en una postura imposible, con la cabeza hacia atrás hasta colocarse en postura fetal dentro de una burbuja dorada, a modo de saco amniótico. Encontramos aquí un paralelismo claro con el rito de iniciación de distintas culturas, en las que el iniciado debe morir y renacer con otra forma para entrar en la siguiente etapa, en el segundo acto representado en el mundo especial de Ariel.

7.2.6. Las pruebas, los aliados y los enemigos.

⁴¹ “URSULA: You’ll have your looks! Your pretty face! And don’t underestimate the importance of body language! Ha! / The men up there don’t like a lot of babber / They think a girl who gossips is a bore / Yes, on land it’s much preferred / For ladies not to say a word / And after all, dear, what is idle prattle for? / Come on! They’re not all that impressed with conversation / True gentlemen avoid it when they can / But they dote and swoon and fawn / On a lady who’s withdrawn / It’s she who holds her tongue who gets her man.”

7.2.6.1. Contraste entre el mundo ordinario y el mundo especial.

La sexta etapa de la aventura del héroe a la que Vogler titula *Las pruebas, los aliados, los enemigos* supone para Ariel una cuenta atrás para conseguir el beso de Eric que le salvará la vida. No suele ocurrir que la heroína se adentre en el mundo especial tan tarde, es habitual que el segundo acto comience minutos antes. Sin embargo, en este filme, el mundo especial es de sobra conocido por los espectadores y lo realmente interesante es el mundo ordinario de la heroína. Los creadores detallan el mundo de las sirenas y presentan allí a todos los mentores y ayudantes de la heroína. De esta forma el primer acto es considerablemente más largo que el segundo, y el contraste entre los dos mundos se hace más evidente, hecho que servirá para subrayar la indefensión de la heroína en un ambiente muy distinto al suyo.

- **La adaptación del personaje al nuevo mundo.**

El nuevo atributo de Ariel, dota a la protagonista de una sensualidad y una madurez nuevas. Sus piernas (y todo lo que éstas simbolizan) dan a Ariel la capacidad de acercarse a Eric, posar, caminar y llevar vestidos para su nuevo cuerpo. La heroína, al mutar, se ha despojado de su estado infantil. Sin embargo, sigue teniendo maneras y formas añiñadas. La curiosidad por el nuevo mundo y su falta de conocimientos sobre los humanos le lleva a parecer extraña ante Eric; además, al carecer de voz, sus acciones y gestos se exageran enriqueciendo al personaje pero dotándole de una expresividad enorme. La protagonista utiliza todo su cuerpo para demostrar sus sentimientos. Al contrario que el resto de adultos del filme, Ariel se comporta de forma puramente emocional, lo que conlleva un fuerte contraste entre su cuerpo de mujer adulta y su forma añiñada de utilizarlo.

Un ejemplo de este contraste entre mujer y niña se da en la escena de la cena (Secuencia 17), que supone la primera prueba de la protagonista en el mundo especial para conocer las nuevas reglas. Ariel hace su aparición con un vestido rosa que marca su figura humana, sus pasos lentos y los movimientos suaves hacia Eric muestran a Ariel como objeto de deseo de Eric, una figura admirada y adulta. Sin embargo, durante la cena, una serie de incidentes hacen a Ariel comportarse como una niña, jugando con todos los objetos humanos y abriendo la boca y los ojos mostrando sorpresa. La secuencia de la cena sitúa a Ariel como un pez fuera del agua, no conoce este nuevo mundo y lo poco que creía saber era mentira; su vergüenza unida a la incapacidad de hablar sólo son contrarrestadas por su físico perfecto, como Úrsula dice en la secuencia de la caverna: “tienes tu belleza”.

Como sucede con los cambios de tamaño de *Alicia en el país de las maravillas*, Ariel se encuentra dividida entre la niña y la mujer. La mezcla de sensualidad y niñez se presenta en toda esta etapa de pruebas. El gesto de Ariel se muestra añiñado cuando descubre un nuevo elemento de este mundo, por un minuto olvida a Eric, sus ojos se agrandan y la sonrisa muestra los dientes. Al contrario, en las escenas de seducción, Ariel transforma su rostro en gesto atrayente, con los ojos entornados y media sonrisa, la protagonista funciona como objeto de deseo, hecho que se subraya al utilizar el plano

subjetivo. El espectador ve a Ariel con los ojos de Eric, de esta forma la heroína de la obra se presenta como un hermoso objeto de deseo.



El cambio de gestos como contraste entre la sensualidad y la niñez de la heroína (secuencias 17 y 20).

7.2.6.2. Definición del personaje a través de sus aliados y sus enemigos.

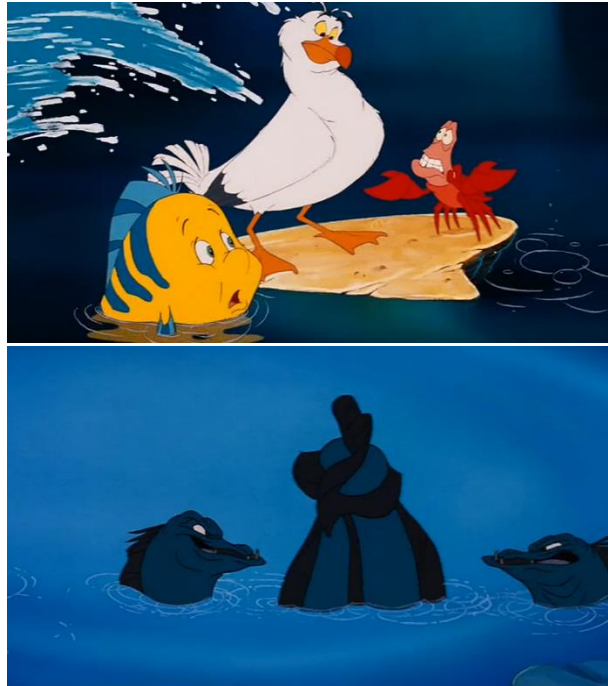
- **Los aliados.**

En este nuevo mundo, Ariel cuenta con los amigos del mundo ordinario para guiarle en el segundo acto. Sebastián, Flounder y Scuttle son sus aliados y ayudantes en esta serie de secuencias. La principal misión de los tres ayudantes es conseguir que Eric bese a la heroína. Ariel se muestra vulnerable en esta etapa por el desconocimiento del mundo especial, por lo que sus aliados tendrán que ayudarla a vestir y actuar de manera seductora para atraer a Eric.

La secuencia del lago (Secuencia 20) es uno de los momentos más famosos del filme. Ariel y Eric han pasado el día en el reino, y ahora están en un ambiente bucólico: un lago con nenúfares y sauces llorones. La situación es propicia, pero Ariel no posee su principal arma de seducción por lo que serán otros los que tengan que cantar para convencer a Eric de que bese a la heroína. La música como herramienta de persuasión se utiliza de nuevo en esta secuencia dónde la seducción es el tema principal de la canción. Sebastián, como ayudante de la heroína, puede considerarse “la facultad personificada del héroe”⁴²; al carecer de voz, la heroína se vale de sus ayudantes para suplir esta carencia. Serán ellos quienes canten para seducir a Eric.

⁴² Propp, Las raíces históricas..., 242.

Kiss the girl, interpretada por Sebastián y los animales del lago es una balada de estilo calipso que invita a Eric a besar a Ariel antes de que sea tarde; el juego de luces y agua que rodea la barca muestra el trabajo de todos los animales marinos en escena, mientras que Ariel permanece quieta y bella esperando que Eric rompa el hechizo, en una actitud claramente pasiva.



Contraste entre los aliados y los enemigos, como metáfora del contraste entre la heroína y la antagonista (Secuencias 16 y 20).

- **Los enemigos.**

Frente a la ayuda de los aliados de Ariel, Úrsula se valdrá de sus secuaces y su magia para impedir el beso entre Ariel y Eric. Los ayudantes de Ariel son todos animales pequeños, coloridos y cómicos, y representan la bondad y empatía de la heroína, mientras que los de Úrsula son dos morenas de colores oscuros y ojos amarillos, y simbolizan la crueldad y la oscuridad de la antagonista.

7.2.7. Aproximación a la caverna más profunda

7.2.7.1. El cambio de la trama.

En la secuencia 21, Úrsula utiliza su magia para convertirse en humana y, con la voz de Ariel, embruja a Eric. La bruja toma aquí el papel de figura cambiante, una máscara que suelen llevar los antagonistas que “desempeña una función dramática que consiste en introducir la duda y el suspense en el argumento”⁴³. La mujer como tentación⁴⁴,

⁴³ Vogler, *El viaje del escritor*, 98.

⁴⁴ Campbell, *El héroe...*, 73.

irresistible y fuente del mal, aparece en esta escena para desconcertar al galán con su voz y su presencia nostálgica; su físico es similar al de la heroína y la voz también es de Ariel, pero la imagen es negativa, en cuanto que anula al hombre. El espacio oscuro contrastado con los brillos de la magia negra de Úrsula subraya la negatividad de la escena.

Ante esta situación, Ariel está totalmente indefensa puesto que desconoce los planes ocultos de Úrsula, ni siquiera considera que la bruja pueda ser su antagonista, por lo tanto la heroína se muestra vulnerable ante el peligro que le acecha. En una escena propia de una comedia romántica, Ariel se entera de que Eric está con otra mujer, pero desconoce totalmente quién es la nueva amante del príncipe. Aunque es evidente que el galán se comporta de forma extraña, nadie parece darse cuenta y el enredo amoroso sigue adelante. En un giro radical de los acontecimientos, la trama se complica y Ariel tiene un nuevo conflicto que solucionar.

7.2.7.2. Antecedentes y obstáculos antes de la batalla.

La secuencia 21 muestra como Úrsula utiliza su magia a través de un colgante en forma de caracola, este elemento que ha aparecido en todas las secuencias de Úrsula se convierte en el portador de la voz de Ariel, y el poder para embaucar a Eric.

El mar vuelve a ser un obstáculo para la heroína. Al atardecer, el barco nupcial zarpa desde el castillo. Todo está perdido, y el mismo problema que separaba a los amantes al principio del filme vuelve a aparecer en esta escena donde el mar se interpone entre Ariel y el barco en el que se encuentra Eric.

De nuevo el espectador tiene más información que la heroína, Ariel desconoce los planes de Úrsula por lo que parece aún más vulnerable; con la cabeza entre los brazos llora desconsoladamente junto con sus aliados.

7.2.8. La odisea.

7.2.8.1. Tipo de crisis.

Nos encontramos ante una crisis retardada, situada en el final del segundo acto. En este momento, cuando parece que todo está perdido, la heroína ha de superarse a sí misma para poder salvar la vida.

La etapa de *La odisea* en *La sirenita* sigue el esquema de una escena propia de las comedias románticas en la que la heroína debe superar una serie de pruebas para impedir la boda de su amado con la antagonista. En este caso, la escena cobra más dramatismo porque Ariel no sólo perderá el amor de su vida, también perderá su libertad en manos de Úrsula. La acción a contrarreloj marca la tensión de la secuencia. Ariel descubre, gracias a Scuttle, que la prometida de Eric no es otra que Úrsula, de tal modo que se carga de valor para impedir la boda. En esta secuencia, vemos el cambio de actitud de la heroína mostrado en la gestualidad, Ariel demuestra una actitud activa y resolutiva, su rostro triste

se transforma en un gesto de decisión y enfado. Es el momento de entrar en acción, los ayudantes – todos ellos animales - luchan por impedir la boda mientras Ariel nada hacia el barco con la ayuda de Flounder.



Cambio de actitud de la heroína mostrado en la gestualidad (Secuencia 22).

7.2.8.2. Actitud del personaje ante la odisea.

Llegados a este punto, conviene analizar la actitud de Ariel ante el enfrentamiento. A pesar de su aparente rebeldía y enfado – mostrada en su gestualidad-, Ariel no ha participado en su propia *Odisea*, han sido sus ayudantes los que han roto el encantamiento (Scuttle y los animales del mar rompen el medallón de Úrsula). Tras su paso por el mundo especial, la heroína activa, que aceptaba la aventura, pasa al tercer acto convertida en una heroína pasiva cuya única acción es aparecer en el momento oportuno para recuperar lo que es suyo.

7.2.9. La recompensa.

7.2.9.1. La celebración.

Tras frustrar los planes de Úrsula y romper el hechizo, la heroína recupera su voz y con ella a Eric. La recompensa del héroe clásico suele ser la sabiduría o el conocimiento de la verdad; en este caso, Eric descubre quién es su verdadero amor y todos los enredos románticos se aclaran. Por lo tanto, el regalo por su hazaña es doble: la heroína recupera su arma más poderosa y consigue lo que había ido a buscar al mundo especial (conquistar a Eric), lo que suma un compañero masculino más a la lista de ayudantes de la heroína y resuelve el conflicto de relación entre Eric y Ariel.

“Los héroes no son considerados realmente como tales si no han superado una crisis. Antes de ese momento serán unos meros aspirantes a héroes. Por esta razón no son dignos de ser amados hasta que hayan logrado demostrar su disposición al sacrificio. Sólo llegados a este punto, un héroe verdadero se merece una escena de amor o una suerte de “matrimonio sagrado”. ”⁴⁵

Ariel se ha sacrificado por Eric en varios momentos del filme: rescatándolo de hundirse, renunciando a su voz y enfrentándose a su padre. Sin embargo, de nada servían estos sacrificios puesto que el galán los desconocía. Es en este momento cuando el personaje es correspondido y la escena de amor puede darse.

7.2.9.2. Cambio del personaje.

En la etapa de la recompensa se analiza el cambio del personaje que puede tener un nuevo físico, nuevas ideas o un nuevo deseo. La voz recuperada es la nueva herramienta de Ariel, que irá unida a su siguiente transformación. Sin embargo, su voz ya no es necesaria, dado que Eric se ha enamorado de ella sin necesidad de hablar.

La heroína sufre en esta etapa un cambio que le llevará irremediablemente al tercer acto; como en *La travesía del primer umbral*, el cuerpo de Ariel se transforma. El beso de amor salvador no ha podido darse porque el sol ha caído antes de tiempo, Ariel cae al suelo transformada en sirena ante el asombro de Eric, y Úrsula se lleva a la heroína de vuelta al mar. Al igual que en el primer punto de giro, la transformación viene acompañada de dolor en el personaje, dolor físico y psíquico que se traduce en una expresión corporal tensa y una mirada triste. Ariel vuelve a mostrarse vulnerable, a pesar de haber conseguido conquistar a Eric, la transformación muestra la debilidad de Ariel que está a merced de la antagonista.

7.2.10. El camino de regreso.

Ariel se muestra totalmente vulnerable ante el nuevo revés de los acontecimientos y su nuevo cambio físico destaca ésta vulnerabilidad. La fragilidad de la sirena se hace patente cuando la antagonista la transforma en una pequeña criatura: sus ojos se agrandan y su cuerpo se empequeñece poco a poco.

La secuencia 23 muestra una gran pelea en la que los personajes masculinos ayudan a la heroína en todo momento. Ariel depende de su padre para salvarse, sólo con el sacrificio de éste la heroína puede volver a ser una sirena. El conflicto de relación entre la heroína y el padre se soluciona en el momento en el que Tritón actúa como héroe y se sacrifica para salvar a su hija. Ante la cruel escena en la que Tritón pierde todo el poder para cedérselo a Úrsula, Ariel recupera su actitud activa y ataca a la antagonista. Pero la heroína carece de fuerza y estrategia y de nuevo vuelve a estar vulnerable frente al tridente que posee Úrsula. Esta escena resulta interesante puesto que es el único momento en el

⁴⁵ Vogler, El viaje del escritor, 214.

que existe una confrontación directa entre Ariel y Úrsula, sin embargo, la falta de poder y fuerza de la heroína vuelven a quedar patentes, y el enfrentamiento no dura más de 7 segundos, hasta que Ariel vuelve a estar en manos de Úrsula. Aún con todo, Ariel se convierte en esta escena en la primera Princesa Disney que se enfrenta directamente a su rival.



Enfrentamiento directo entre protagonista y antagonista (Secuencia 23).

La heroína se sirve de sus ayudantes para el enfrentamiento. En un ataque conjunto, Eric, Sebastián y Ariel consiguen que Úrsula desintegre por error a Flotsam y a Jetsam. “Se descubre entonces cómo el agresor, posea o no una caracterización humana, roza siempre lo monstruoso”⁴⁶, es en este momento cuando Úrsula muestra su lado más oscuro y comienza a crecer hasta transformarse en un colosal pulpo.

Ariel y Eric nadan hasta el exterior y se abrazan flotando en el agua, pero el color morado del cielo indica la presencia de Úrsula. Algo separa a los amantes: uno de los picos de la corona que porta Úrsula (La corona paterna que desde la primera secuencia

⁴⁶ González Requena, *Clásico, manierista...*, 555.

separa a Ariel de Eric). De nuevo, las leyes del mar, simbolizadas en esa corona, impiden que la heroína esté junto a su amado.



La corona como símbolo de poder y separación de los amantes
(Secuencia 23)

Eric y Ariel saltan al agua y Úrsula comienza a crear un remolino sacando de las profundidades los barcos hundidos de la secuencia 3, en la que Ariel disfrutaba explorando los secretos de los humanos. Ahora esos barcos suponen un verdadero peligro que puede acabar con la vida de Ariel.

7.2.11. La resurrección.

7.2.11.1. El enfrentamiento ante la muerte.

En el clímax de la película Ariel tiene un verdadero enfrentamiento con la muerte. Como todo héroe en la etapa de *La resurrección*, la sirena se encuentra ahora en el peor escenario posible. Su padre protector ha perdido todo su poder, el galán no se encuentra en su medio para rescatarla y la antagonista ha tomado más fuerza. El conflicto básico de acción llega a su punto álgido en esta lucha del bien contra el mal, entre la pulsión que la gran Úrsula representa y el verdadero amor simbolizado en la heroína. La mujer es por tanto la representante de la muerte y del amor con estos dos personajes femeninos enfrentados entre sí.

Ariel está atrapada; Úrsula ha encerrado a la heroína en el remolino dónde juega a dispararla con los rayos del tridente, tridente que pertenecía al padre y que destruyó en la primera etapa la estatua de Eric. La postura de Ariel, postrada y con gesto de dolor, destaca su indefensión y pasividad ante este último enfrentamiento. Todo parece perdido, así lo indican los planos en los que la gran masa corporal de Úrsula, negra y morada,

ocupan la pantalla dejando un pequeño espacio al final del remolino dónde Ariel no es más que un punto, o una diana.



Indefensión de Ariel sugerida por su postura y posición en el plano, en contraste con el poder de Úrsula y su peso en el plano (Secuencia 23).

7.2.11.2. Tipo de elección ante la muerte.

Desde su primer encuentro con Eric (secuencia 8), Ariel cambia sus motivaciones y todas sus elecciones son de tipo romántico: por amor desobedece, engaña, se transforma y pierde la voz. Por tanto, la elección final ante la muerte también será una elección romántica. Ariel ha optado por el amor, y se encuentra en una situación dramática por ello. De hecho, las últimas palabras de Úrsula parecen hacer referencia a las elecciones de la protagonista:

“ÚRSULA

¡Aquí termina el amor verdadero!”⁴⁷ (Secuencia 23).

7.2.11.3. Definición del personaje ante la escena de rescate.

Eric ha conseguido llegar a uno de los viejos barcos que Úrsula ha devuelto al mar gracias al remolino. Dominando el timón, el galán se dirige a Úrsula y mata a la bruja clavando el bauprés del barco en su vientre. El mismo bauprés que en la secuencia de apertura dominaba una sirena, ahora es dirigido por un hombre para matar a la sombra. Eric entra en el mundo de Ariel con herramientas humanas para vencer a Úrsula. La escena de rescate intercala los planos de Ariel desvalida con los planos picados de Eric

⁴⁷ “URSULA: So much for true love!”

lleno de fuerza y con el arma para enfrentarse a la protagonista en su poder. El personaje masculino es el salvador de Ariel y el asesino de Úrsula.



La heroína como objeto de deseo del personaje masculino, salvador y fuerza redentora (Secuencia 23).

Las máscaras se han cambiado y Ariel, que actúa como la heroína en las primeras secuencias del filme – desoyendo las prohibiciones y rescatando a Eric – es ahora el objeto de deseo del nuevo héroe, y cumple el rol de la princesa de Propp, siendo rescatada por Eric y sus armas humanas.

Tras el análisis de esta etapa, podemos afirmar que la heroína tiene un papel pasivo en la escena de rescate, y es el personaje masculino el que actúa ante las fuerzas del mal.

7.2.12. El retorno con el elixir.

7.2.12.1. Resolución del último conflicto.

La bruja ha sido eliminada pero el conflicto básico no está resuelto, porque no era Úrsula la principal antagonista que separaba a los amantes, era la corona que ésta llevaba y que ahora porta Tritón de nuevo. Las fuerzas del mal han sido superadas, pero la heroína no ha conseguido estar con su amado; lo que nos lleva al conflicto interno de la protagonista: aún es un ser incompleto. Ni niña ni mujer. No era una mujer completa sin sus piernas porque no podía satisfacer las pasiones que ella misma había generado, pero tampoco lo era sin su voz para comunicarse con su amado.

Un plano muestra la posición de Ariel entre dos hombres que simbolizan los dos momentos de su vida: la niñez y la madurez. Tritón, en primer plano, posee el poder para

llevar a su hija junto a Eric, que yace tendido en el suelo con los brazos abiertos, como esperando a la heroína, en el mismo lugar dónde se vieron por primera vez.



La evolución de la heroína enmarcada entre los dos personajes masculinos (Secuencia 24).

De nuevo es el padre quien arregla la situación; gracias a la magia de su tridente, Tritón permite que Ariel vuelva a ser humana. Esta vez una mujer completa, y cómo tal, capaz de amar y ser amada.

Ariel surge de entre las aguas recordando a Afrodita, con los brazos extendidos y dirigidos a Eric. Su cuerpo y su vestido muestran toda la sensualidad de la mujer; el traje de brillos que sigue la moda de finales del siglo XX, tiene una apertura en el muslo que deja ver su nuevo atributo, ese que le permitirá estar con Eric para siempre y sin el cual el amor sería platónico.

7.2.12.2. Recompensa final.

Tras todos los sacrificios realizados, la heroína consigue su recompensa final que no es otra que la del matrimonio. Eric abraza a la heroína y por fin se da el beso entre ambos, el que debería haber salvado a Ariel en *La Odisea* y que es símbolo del amor de los héroes. Este primer plano del beso se funde con un plano similar de ambos personajes besándose, pero esta vez en su día de boda. De nuevo, Ariel viste con un traje más típico de la década de 1980 que del romanticismo europeo, un vestido de bodas con grandes hombreras y mangas estrechas.

Las piernas, donadas por el padre, son la llave para entrar en el nuevo mundo, para alcanzar la recompensa del matrimonio que simboliza el amor eterno entre la heroína su galán. Llegados a este punto, convendría señalar que, tampoco en esta escena de recompensa, la heroína y el héroe mantienen una conversación; por tanto, Ariel ha conseguido su objetivo de ser humana, mujer y esposa, con tan solo un pequeño diálogo entre Eric y ella que vemos en la secuencia 22:

“ERIC

¿Ariel?

ARIEL

¡Eric!

ERIC

Tú... ¿Puedes hablar? Eras tú todo el tiempo.

ARIEL

¡Oh, Eric! Quería contártelo.”⁴⁸

Y en la secuencia 23:

“ARIEL

Eric, tienes que largarte de aquí.

ERIC

No, no te abandonaré.”⁴⁹

Al ver en estas líneas la falta de diálogo entre Eric y Ariel, podemos recordar la secuencia 15 en la que Úrsula aseguraba a la heroína que una mujer no necesita hablar para conseguir a un hombre. A pesar de ser una frase formulada por la antagonista, se cumple al final del filme, puesto que la heroína consigue el amor del príncipe sin apenas mediar palabra con él.

“ÚRSULA

Es la que contiene su lengua la que consigue a su hombre”⁵⁰
(Secuencia 15).

7.2.12.3. Arco de transformación.

La heroína ya ha alcanzado su estado de madurez, tras varias transformaciones corporales, Ariel se ha convertido en una mujer. La transformación física más llamativa, las piernas de la heroína, van acompañadas del vestido blanco y la corona de Ariel, su posición como novia, esposa y princesa se consiguen gracias al matrimonio con Eric.

El paso natural de esta madurez se muestra en el filme con la boda de la princesa y la salida final del mundo ordinario. Un adiós al mundo fantástico de la infancia y todos los seres que lo pueblan. Ariel, erguida y serena, se despide uno a uno de todos sus familiares

⁴⁸ “ERIC: ¿Ariel? / ARIEL: ¡Eric! / ERIC: You... You can talk? You are the one / ARIEL: Oh, Eric. I wanted to tell you.”

⁴⁹ “ARIEL: Eric, you’ve got to get away from here / ERIC: No, I won’t leave you.”

⁵⁰ “URSULA: It’s she who holds her tongue who gets her man.”

y compañeros de aventuras en una escena que recuerda la despedida del bosque de *Blancanieves y los siete enanitos*.



Despedida de los ayudantes para entrar en el mundo adulto (Secuencias 24 y 19).

El último en decir adiós es el padre. Tritón asciende hacia el barco empujado por una ola y abraza a su hija. El adiós de la heroína al padre se convierte en la última frase de la película y en la descripción de la evolución de Ariel, de joven rebelde a esposa clásica. La heroína no deja de ser el prototipo de la *Daddy's girl*, dado que todo lo que ha conseguido se lo debe a la bondad y la magia del padre protector; si la primera frase del filme que se refiere a Ariel la pronuncia el padre (“mi pequeña Ariel”), ahora es Ariel quién dirige a Tritón sus últimas palabras con lágrimas en los ojos:

“ARIEL

Te quiero papi”⁵¹ (Secuencia 24).

Con esta frase, unida a la nueva corporalidad de Ariel, el personaje ha dejado su rebeldía atrás y acepta su posición pasiva dentro de su propia historia de madurez. Son los hombres los que han rescatado y cambiado al personaje que, en este final, acepta con gusto su rol como princesa y esposa.

El tema *Part of your world* comienza a sonar con un coro solemne y ambos personajes masculinos se saludan con una reverencia. Tritón forma un gran arcoíris alrededor del barco y los recién casados vuelven a besarse en un primer plano que finalizará el filme.

7.3. Análisis contextual.

Ariel personifica los ideales de belleza y rebeldía de una adolescente media de finales del siglo XX. Su aparente desobediencia - transformada más tarde en sumisión para conseguir el amor de Eric- tiene su origen en distintos personajes de películas románticas de la época que lo enmarcan, y en los modelos femeninos que las revistas, videoclips musicales y el resto de medios de la cultura pop generaron para el público de finales de siglo.

⁵¹ “ARIEL: I love you Daddy.”

Sin olvidar que este personaje se inspira en el cuento de 1837 de Hans Christian Andersen, en este análisis contextual se estudian las diferencias entre Ariel y su referente concreto, también la relación del personaje animado con su entorno social de creación y se comparará a la heroína de Disney creada en 1989 con su actual presencia en los medios.

7.3.1. Comparación entre el personaje y su referente concreto.

La obra cinematográfica analizada de 1989 es una adaptación del cuento de 1837 de Hans Christian Andersen, *La pequeña sirena*; de hecho, la idea de realizar esta película surgió el día que John Clements “se encontró con un ejemplar del cuento en una librería de Los Ángeles: “cuando leí la sirenita por primera vez, pensé que era una historia hermosa y poética con unas posibilidades visuales realmente apasionantes. Era tan cinematográfica que las imágenes parecían saltar de las páginas”.”⁵²

Los relatos y leyendas sobre las sirenas se remontan a la época grecorromana, cuando aparecieron las primeras historias sobre mujeres con cuerpo de ave marina que distraían a los marineros con sus cantos hasta llevarlos a la muerte. Quizá la obra de Homero ha sido la principal precursora de estos seres marinos y sus oscuras intenciones de ahogar a los hombres; aunque en *Odisea* no se describe físicamente a las sirenas, las leyendas de la época definen a las sirenas y ondinas (ninfas marinas) como “seres mágicos y hermosos, extrañas criaturas inmersas en el medio natural que se sienten atraídas por los mortales. Su condición acuática les confiere una personalidad voluble, extraña y caprichosa y les lleva a adoptar un carácter que puede llegar a ser maléfico y cambiante”⁵³, a veces con forma de pájaro y otras con cuerpo de mujer hasta el pecho, debajo del cual surge una cola pisciforme, siempre relacionadas con el canto.

A lo largo de los años, estos seres mitológicos se fueron adaptando, como la mayoría de relatos y mitos, a las costumbres de cada época; fue en la Edad Media cuando surgió la imagen de la sirena unida al pecado; la belleza y el placer que conducen a la lujuria se representan en estos personajes, “además de encarnar la falsedad, el engaño y la inconstancia”⁵⁴, todos atributos ligados al agua y los misterios de sus profundidades. Las representaciones medievales de las sirenas muestran en frisos y puertas a mujeres con una o dos colas pisciformes, el pelo largo y las manos sujetando la cola o un espejo, símbolo de la belleza y la vanidad de estos seres marinos. La imagen medieval se impuso en toda Europa, y se consolidó en el arte y la literatura el tipo de sirena de cola única con un espejo o un peine entre las manos.

En el siglo XIX y a principios del siglo XX, los pintores europeos (como Klimt, Waterhouse y Leighton) recuperaron el tema de las Sirenas en sus cuadros, con mujeres sensuales de largos cabellos, siempre unidas a la belleza, la sensualidad y la perdición del hombre. La obra Waterhouse, *La Sirena* (1901) muestra a una sirena con los pechos

⁵² Fonte, Walt Disney, el universo..., 97.

⁵³ Gemma Navarro, «Historia de Ondinas y Sirenas», *Amaltea, revista mitocrítica*, 6 (2014), 289.

⁵⁴ Laura Rodríguez Peinado, «Las sirenas», *Revista digital de Iconografía Medieval* 1, n.º 1 (2009), 51.

descubiertos que se peina el largo cabello rojo sobre una roca. Ariel también se peina el cabello en varios momentos del filme, mostrando la importancia de este atributo como forma de seducción y señal de vanidad. La idea de la sirena coqueta se consolida en el filme analizado con las hermanas de la heroína que se presentan con peinados complicados y joyas, y su siguiente aparición en el filme muestra a las seis sirenas maquillándose y peinándose en un tocador.



El cuidado del cabello como símbolo de la feminidad del personaje (Secuencias 11, 16, 17, 18).

El cuento de Andersen se inspira en una obra anterior: *La ondina* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué. La obra del autor alemán cuenta la historia de una pareja de pescadores que adoptan a una ondina, un ser fantástico lleno de encanto y magia. Un caballero que, por casualidad llega a la cabaña de los pescadores, se enamora de Ondina y decide casarse con ella. La muchacha sólo podrá conseguir un alma inmortal si un hombre logra amarla sin reservas; sin embargo, la infidelidad del caballero llevará a ambos a la muerte.

Hans Christian Andersen, escritor y poeta danés mundialmente conocido por sus cuentos, se inspiró en la obra de De la Motte Fouqué para crear uno de los cuentos europeos más famosos: *La pequeña sirena*. Andersen recupera el tema del alma inmortal y por tanto de la inevitabilidad de la muerte, unido a la moralidad cristiana propia de la época, “partiendo de los mitos paganos, se impone el espíritu cristiano”⁵⁵. La sirenita tratará de lograr un alma inmortal a través del amor de un humano; sin embargo, la sirena que retrata Andersen posee un carácter y personalidad distintos al resto de ondinas y sirenas de anteriores leyendas y cuentos; autores como Gemma Navarro (2014) o Noel Daniel (2013) han visto en este personaje rasgos del mismo Andersen y sus deseos más profundos. La compleja personalidad de Andersen, melancólico, romántico, religioso y

⁵⁵ Gemma Navarro, «Historia de Ondinas y Sirenas», 292.

obediente, es compartida con la sirenita, al igual que los deseos del autor de llegar a formar parte de un mundo en el que no nació.

Hans Christian Andersen nació y se crió en el seno de una familia humilde, su padre era un zapatero cristiano con alma de poeta que leía a su hijo todas las noches La Biblia y otros libros como *Las mil y una noches*. Por otro lado, su madre añadió a la vida del autor los personajes extraños y la magia que aparecería más tarde en su obra:

“Su madre que lo adoraba, consultaba a adivinas, era supersticiosa y recurría a fantasmas y duendes para explicar todo tipo de fenómenos. Las personas del entorno inmediato de Andersen inclinadas a la superstición consideraban que los objetos inanimados tenían mente propia”.⁵⁶

Andersen conoció a su abuelo cuando este ya estaba demenciado y, en vez de hablar, tallaba en madera “raras figurillas de hombres con cabeza de animal y de animales con alas fabulosas”.⁵⁷ Los seres fantásticos y los objetos inertes que cobran vida pueblan los cuentos de Andersen y son uno de sus sellos inconfundibles, la mezcla de magia, cristianismo y realidad presente en todos sus relatos son un reflejo de esa curiosa infancia donde la superstición, lo fantástico y la religión se mezclaban en la educación de un niño sensible y melancólico.

Al crecer, su pasión por el teatro se convirtió en una verdadera obsesión y en “una fuente de amargura”⁵⁸. Nunca consiguió ser un actor de renombre a pesar de sus múltiples intentos. El mundo del teatro se convertía así en ese lugar inalcanzable lleno de gente distinta (hombres ricos y nobles) al igual que el mundo de los humanos para la pequeña sirena. Sin sentirse en su lugar en ningún momento, Andersen se codeó con la nobleza europea y viajó por el mundo siempre con un aire melancólico por considerarse distinto al resto. Todas sus relaciones amorosas fueron platónicas y quizá por ello la gran mayoría de sus personajes no consiguen el amor romántico al final de sus cuentos. La sirenita de Andersen, al contrario de la ondina de Friedrich de la Motte Fouqué, no necesita el amor de un hombre para lograr un alma inmortal; sólo con buenas obras y un buen corazón puede hallarse la felicidad eterna; Así narró Andersen “su más sincera convicción de que la redención no debía depender del hecho de encontrar el amor.”⁵⁹

La Sirenita (1837) comienza con la descripción del gran castillo del Rey del Mar. El mundo marino es descrito con gran detalle durante todo el relato, hecho que también se plasma en el filme de 1989 que reserva 15 secuencias para describir el mundo ordinario de la sirena.

⁵⁶ Hans Christian Andersen, *Los cuentos de Hans Christian Andersen*. Ed. Por Noel Daniel (Colonia: Taschen, 2013), 10.

⁵⁷ Hans Christian Andersen, *El cuento de mi vida* (Barcelona: Librería Editorial, 1942), 16.

⁵⁸ *Ibíd.*, 129.

⁵⁹ Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 69.

El Rey del Mar, que carece de nombre como todos los personajes del cuento, quedó sumido en una gran tristeza al morir su mujer, y es la madre del Rey, una anciana sabia y orgullosa, la encargada de criar y educar a las seis hijas del Rey del Mar. Aparece en este momento el primer cambio trascendente en la adaptación del cuento al filme de 1989. Este personaje femenino, clave en la obra de Andersen, es eliminado por la compañía Disney, dando al padre mayor protagonismo y añadiendo a la trama un conflicto más: la relación paterno-filial entre un padre orgulloso y una adolescente rebelde— tema que se repetirá en varias películas Disney posteriores como *Aladdín*, *Mulán* o *Pocahontas*-. Tritón se convierte así en un personaje clave de la trama, protagonista de varios conflictos (Tritón/ Ariel, Tritón/Mundo humano, Tritón/Úrsula), además adquirir la máscara de donante, puesto que será el que transforme a Ariel al final del filme. Pero este cambio en la adaptación no sólo afecta a la trama, también a la heroína que se ve privada de cualquier tipo de relación con otro personaje femenino; mientras que en el cuento de Andersen las hermanas y la abuela tienen un gran protagonismo y mantienen una relación de amor profundo con la sirenita, Ariel carece de amigas y no mantiene una sola conversación con sus hermanas en todo el filme. El único personaje femenino con el que Ariel mantiene un diálogo es la antagonista.

El cuento continúa narrando todos los detalles del mundo marino y la vida de las seis princesas del mar (seis, y no siete como en la película); la abuela se encargaba de contar a sus nietas todas las historias del mundo de los hombres. La sirenita de Andersen no tiene ningún tipo de prohibición con respecto al mundo humano. Sólo que, hasta que no cumpla la mayoría de edad (15 años en el relato) no puede ascender a la superficie. Mientras tanto, la abuela y las hermanas se encargan de contar a la pequeña sirena todos los detalles de ese mundo desconocido.

“La mayor alegría de la sirenita era escuchar lo que se decía del mundo de los hombres, allá arriba; la anciana abuela tenía que contarle todo lo que sabía sobre barcos y ciudades, sobre hombres y animales.”⁶⁰

La personalidad de la protagonista nada tiene que ver con la heroína de la película, Andersen dice de ella: “Era una niña muy especial, callada y reflexiva”⁶¹. Esta descripción puede aplicarse también al autor. A pesar de que ambos personajes tienen deseos de conocer el mundo exterior, la princesa del cuento espera paciente su momento y se dedica a contemplar una estatua de un muchacho que consiguió tras el naufragio de un barco: “una bella estatua de mármol; era un joven apuesto, tallado en piedra blanca.”⁶² En el filme, esta estatua representa a Eric, el príncipe del que Ariel ya se ha enamorado; pero en el cuento, la escultura puede representar a cualquier hombre, no es el amor hacia una persona concreta lo que apasiona a la sirenita, sino el contacto directo con el mundo humano, conseguir pertenecer a un mundo superior al que no pertenece.

⁶⁰ *Ibíd.*, 72.

⁶¹ *Ibíd.*, 72.

⁶² *Ibíd.*, 22.

La relación de la sirena de Andersen y sus hermanas es de verdadero cariño. Según las hermanas mayores van cumpliendo años, suben a la superficie y observan el mundo humano, cada una según sus personalidades (las más atrevidas se acercan a los hombres, las más románticas ven las puestas de sol...) y luego regresan al mar a narrar a sus hermanas menores todos los detalles.

Andersen narra con dureza la imposible convivencia de los humanos con las sirenas:

“Cuando la tempestad amenazaba y sobre los barcos se cernía el peligro del naufragio, las sirenas nadaban hasta ellos y, ensalzando con sus cantos las bellezas del fondo del mar, invitaban a los marineros a visitarlo sin temor, pero ellos no comprendían sus palabras; confundían sus voces con el sonido del viento y nunca ninguno contempló el esplendor de los fondos marinos, los hombres perecían ahogados y solo sus cadáveres llegaban al castillo del Rey de los Mares.”⁶³

La obra de Disney hace referencia a estos hechos con la presentación de Ariel rodeada de barcos hundidos y cadáveres humanos. Otra característica que la película comparte con el relato de Andersen es la principal cualidad de la heroína. Andersen narra como “La que mejor cantaba era, sin duda, la sirenita, a la que todos aplaudían entusiasmados”, y la primera mención a Ariel en el filme señala la belleza de su voz: “she has the most beautiful voice”. La voz (herramienta de seducción y comunicación) es, en ambos relatos, el don máspreciado de la sirena y su forma de pago para llegar al mundo especial. Sin embargo, la sirenita de Andersen no sólo ofrece la voz para enamorar a un humano, también busca un bien mayor: “Pensaba en el príncipe y en el alma inmortal que pretendía conseguir”. En este aspecto, “Quizá una de las variaciones sustanciales en esta transmutación intersemiótica sea la alteración valorativa en torno a la voz perdida de la sirena.”⁶⁴ Así, en el cuento clásico la entrega de la voz de la sirenita se convierte en un acto de sacrificio adornado con tintes heroicos, mientras que en el filme, la voz es una herramienta de seducción que será parte de la estrategia de Úrsula para atraer a Eric y conseguir el poder.

El sufrimiento de la sirenita al conseguir piernas, elemento indispensable para consumir su amor con un humano, no sólo se basa en la pérdida de su voz. Las piernas de la sirenita son muy hermosas sin embargo, al no ser propias de la sirena le causan un terrible dolor.

“Pero has de saber que esto te causará tanto dolor como si una afilada espada te rajase. Todos cuantos te vean dirán de ti que eres la más encantadora criatura que jamás hayan encontrado. Conservarás la gracia de tus movimientos, ninguna bailarina será

⁶³ *Ibíd.*, 76.

⁶⁴ Cristina Fernández, «Andersen y Walt Disney. Reescrituras de "La Sirenita"», *Galaxia* 1, nº1 (2011): 182.

tan ágil como tú, pero cada paso que des será como si anduvieras sobre cuchillos afilados y de tus pies manará la sangre.”⁶⁵

Vemos en este párrafo cómo la maldad de la Bruja del Mar creada por Andersen es enorme; al igual que Úrsula, la antagonista de la obra literaria busca el mal de la heroína a toda cosa. La guarida de Úrsula es un elemento que permanece inmutable en la adaptación. Clements y Musker utilizan en su obra la minuciosa descripción Andersen, “seleccionando detalles y suavizando otros, el resultado es un camino oscuro, con plantas inertes, ánimas que parecen retorcidos gusanos y una casa de estructura ósea.”⁶⁶ El filme de Disney omite las imágenes más siniestras como los cadáveres de sirenas que han quedado atrapadas en la caverna de la bruja y lo sustituye por esos seres sufrientes que son, a la vez, anticipo del destino de Ariel.

Las similitudes entre la bruja del mar que describe Andersen y el personaje de Úrsula son evidentes, ambas son sombrías y malvadas, aunque la segunda tiene más protagonismo en la obra. Además la película añade la trama de la venganza (Úrsula desea destronar a Tritón porque éste la desterró de palacio) para dar sentido a las acciones perversas de la antagonista. En efecto, en el cuento de hadas, la antagonista es malvada congénitamente, como suele suceder en los cuentos de hadas, los malos son malos sin explicación; en cambio, la compañía Disney enriquece a este personaje y añade una lucha de poder entre una mujer y un hombre, siendo la mujer malvada. Esta nueva información que aporta la película resta importancia al personaje analizado, dado que Ariel se convierte en una herramienta para conseguir llegar a Tritón, que es el verdadero antagonista de Úrsula.

Al destacar la figura de Úrsula, esta se convierte en la antagonista del relato, dando lugar a la batalla final ya analizada, inexistente en la obra de Andersen. Sin embargo, al comparar a las rivales, el personaje creado por Andersen es más sádico que Úrsula obligando a la heroína a beber su propia sangre, además de amputar su lengua y dar dolores a sus nuevas extremidades.

Una vez transformada en humana, la historia de la sirenita de Andersen transcurre de igual modo que la obra de Disney. Sin embargo, Disney añade a este segundo acto la tensión dramática del tiempo limitado (necesita tres días para enamorar a Eric), de esta manera se añade fuerza y rapidez a esta etapa pero también se consigue que la relación entre ambos personajes sea más superficial, puesto que es difícil conseguir enamorarse en sólo tres días. Al contrario, la pequeña sirena de Andersen consigue una relación de amistad con el príncipe humano, pero él parece amar a otra persona. La película de Disney muestra una relación más plana de ambos personajes siguiendo el amor romántico de Hollywood basado en el amor a primera vista, un amor que sólo puede romperse con magia negra; Úrsula será la encargada de hechizar a Eric para que no se case con Ariel.

⁶⁵ Andersen, Los cuentos de Hans..., 85.

⁶⁶ María Yuste, «Análisis estructural y comparativo del cuento de hadas "La Sirenita" y su adaptación cinematográfica de 1989» (tesina, Universidad de la Rioja, 2013), 44.

Al contrario, el triángulo amoroso del relato de Andersen muestra una relación más compleja, puesto que la humana que el príncipe ama es en realidad una buena persona que también lo corresponde. Esto complica la decisión de la heroína de Andersen, puesto que matar a la antagonista es sencillo, pero romper una relación real y buena por un bien egoísta es distinto.

Cuando el príncipe decide casarse con otra mujer, las hermanas de la sirenita se sacrifican para poder salvar a su hermana menor.

“Vio entonces a sus hermanas salir del mar entre las olas. Estaban tan pálidas como ella, y sus largos y hermosos cabellos ya no flotaban al viento: se los habían cortado.

-Se los hemos dado a la bruja – le dijeron – para que tú no mueras esta noche. Nos ha entregado este puñal, aquí lo tienes. ¿Ves lo aguzado que está? Antes de que salga el sol, deberás hundirlo en el corazón del príncipe, y cuando su sangre cálida se derrame sobre tus pies, tus piernas se unirán en una cola de pez y volverás otra vez a ser sirena.”⁶⁷

De nuevo, la profunda relación de la sirena con las hermanas se hace patente, resaltando la ausencia de ésta en el relato de Disney. Mientras que en el filme son los personajes masculinos los que rescatan y se sacrifican por Ariel, En *La pequeña sirena* sólo las hermanas funcionan como ayudantes de la sirena.

Al tratarse de una heroína, la sirena de Andersen es incapaz de cumplir el mandato de sus hermanas y se sacrifica por no matar al príncipe. Cuando parece que todo está perdido y que la sirenita se convertirá en espuma de mar, los espíritus del aire aparecen para dar a la protagonista una segunda oportunidad, con la que Andersen puede añadir su moraleja y su advertencia para el público infantil.

“Entramos invisibles en las casas de los hombres donde hay niños y cada vez que encontramos un niño bueno que da alegría a sus padres y se hace merecedor de su amor, Dios acorta nuestro tiempo de prueba. El niño no sabe que estamos en su cuarto y cuando, al verlo, alegremente sonreímos, se nos perdona uno de los trescientos años. Pero, cuando vemos un niño malo, lloramos de tristeza y cada lágrima derramada alarga en un día nuestro tiempo de prueba.”⁶⁸

El final de Disney es radicalmente distinto. Las dos versiones del relato terminan con una boda religiosa, sin embargo los contrayentes no coinciden. La boda entre Ariel y Eric que termina con un beso de los enamorados se ajusta más al *happy ending* propio de las películas clásicas de Hollywood y otorga al público infantil un final más sencillo que el de Andersen. Dado que las motivaciones del personaje son distintas en los relatos (la

⁶⁷ Andersen, Los cuentos de Hans..., 93.

⁶⁸ *Ibíd.*, 94.

pequeña sirena desea un alma inmortal, mientras que Ariel desea estar con Eric), los finales también son diferentes. Con este relevante cambio, la obra de Disney ensalza la relación romántica de Ariel y Eric, basada en el amor a primera vista y que concluye con una boda. Sin embargo, el mismo nombre que Disney otorga a la sirena hace referencias al final de cuento original: Ariel es el nombre del genio del Aire de *La tempestad* (1611) de William Shakespeare.

Tras analizar el referente concreto, vemos distintos cambios en la adaptación del relato que afectan directamente a al personaje analizado. Cabe destacar el cambio de motivaciones de la heroína, la eliminación del personaje de la abuela, la supresión de la relación de la heroína con sus hermanas y la importancia del personaje paterno; todas estos cambios en el relato, hacen de la heroína un personaje totalmente atado a los personajes masculinos (Tritón y Eric), aumentando su debilidad y dependencia. Otro cambio importante el relato, típico de las adaptaciones de Disney, es la introducción de nuevos personajes secundarios con forma animal. En este filme, todos los ayudantes y compañeros de Ariel son personajes masculinos, que eliminan cualquier oportunidad de amistad con un personaje femenino, y destacan la necesidad de cuidado y consejos paternalistas de la heroína.

Los animales que rodean a Ariel representan también la empatía y dulzura del personaje que tiene una clara conexión animal. Además funcionan como canalizadores de los sentimientos de Ariel que se comunica con ellos con más facilidad que con Eric; un indicio de su naturaleza híbrida entre humanidad y naturaleza animal, pero también una forma de separar a Ariel de Eric, indicando la “otredad de la mujer, tan del gusto romántico, que no se pierde en la adaptación de Disney.”⁶⁹

7.3.2. Relación del personaje con el imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno de creación social.

El papel de la mujer en 1989 se presenta radicalmente distinto al estudiado en la etapa analizada en el capítulo 6, aunque aún eran patentes muchas desigualdades. Tras la denominada segunda ola feminista, las mujeres occidentales consiguen una serie de derechos legítimos en distintos ámbitos.

“El movimiento de Liberación de las Mujeres surgió de la conjunción singular de dos series históricas: los movimientos contestatarios del 68 que constituyen su contexto sociopolítico inmediato, y la lenta evolución, a lo largo del siglo, del papel de las mujeres en la vida social y cultural.”⁷⁰

Se va normalizando la imagen de mujer trabajadora, aunque siguen representado en su mayoría puestos tradicionalmente relacionados con la feminidad, como la enfermería y

⁶⁹ Fernández, «Andersen y Walt Disney...», 183.

⁷⁰ Duby y Michelle, *Historia de las mujeres...*, 363.

educación. No será hasta la década de 1980 cuando la mujer comience a aparecer en puestos de responsabilidad de manera normalizada; abogadas, periodistas y políticas forman una nueva generación de mujeres profesionales e independientes económicamente lo que les llevaba a una independencia de la figura masculina. Esta independencia se anula en el personaje femenino analizado, puesto que su papel en la trama está íntimamente ligado a las acciones de los personajes masculinos.

Es en este momento cuando se extiende el llamado postfeminismo entre la cultura popular occidental. “Se cree que la lucha de los setenta por los “derechos de la mujer” ha conseguido todo lo que cabía esperar conseguir, y que el exceso de las campañas feministas se ha “destapado” como una fiebre *antimasculina* muy pasada.”⁷¹ El término feminismo pierde su sentido original para ser sinónimo de radicalismo. La mujer de 1980 se siente liberada, trabaja y no necesita el feminismo.

Los medios de comunicación de masas erigen la bandera postfeminista y las imágenes que plasman caricaturizan a las activistas, “Las feministas no sólo son peludas e irresponsables, también son enemigos de los hombres y de la vida”⁷². La belleza se alza como principal atributo de la mujer moderna, puesto que además de tener poder económico e independencia, tiene que mostrarse siempre hermosa si desea encajar en la sociedad. Así describe Naomi Wolf a la mujer occidental del momento:

“Durante los últimos cinco años, se ha duplicado el gasto consumista, la pornografía se ha convertido en la categoría más importante del medio publicitario (por encima de las industrias fílmica y discográfica combinadas) y treinta y tres mil mujeres norteamericanas confiesan en las encuestas de una investigación que su meta más importante en la vida es perder entre 5 y 10 kilos. Muchas mujeres tienen más dinero, más poder, campo de acción y reconocimiento legal del que jamás habíamos soñado, pero con respecto de cómo nos sentimos acerca de nuestro aspecto físico, puede que estemos peor que nuestras abuelas no liberadas.”⁷³

Así, las mujeres occidentales de este período se presentan como trabajadoras, dependientes y hermosas, preocupadas por su aspecto físico. En los medios de comunicación se presenta a la mujer que puede “tenerlo todo”: trabajar fuera y dentro del hogar, ser madre, tener éxito laboral sin dejar de seguir las normas estéticas del momento. Las revistas femeninas, que habían surgido a finales de la década de 1920, se leen regularmente, “en 1989, *Cosmopolitan* superó a todas las otras revistas norteamericanas.”⁷⁴ Este tipo de lectura se centra en la belleza y la moda, y pierden importancia los temas del cuidado del hogar; aunque siguen aconsejando sobre los

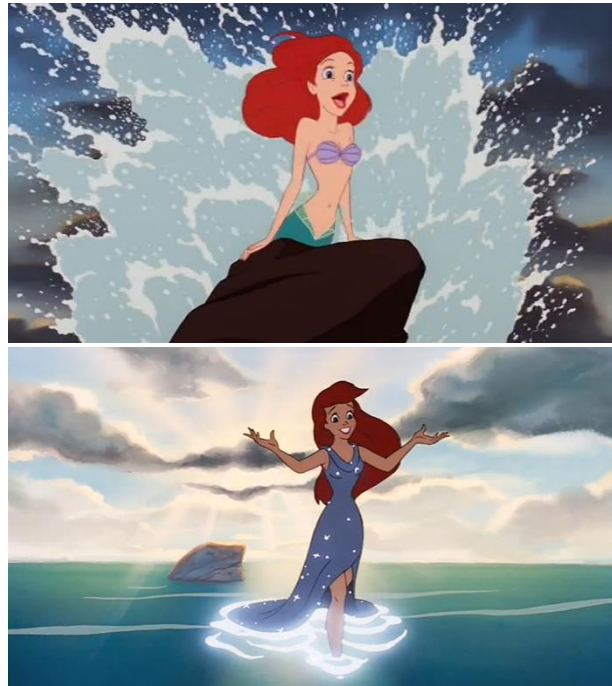
⁷¹ Alice Lynne, «¿Qué es postfeminismo? Querer tenerlo todo», en *Estudios online*, acceso el 28 de febrero de 2016. <http://www.estudiosonline.net/texts/queespost.html>.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How images of Beauty are used against women* (Nueva York: Harper Collins, 2002), edición en PDF, 10 (traducción de la autora).

⁷⁴ Duby y Michelle, *Historia de las mujeres...*, 422.

problemas de la casa, sus imágenes y sus textos se enfocan en la belleza femenina y los consejos para mejorar el aspecto físico. Los artículos insisten en “buscar métodos más eficaces y económicos para ocuparse con amor de su casa y las instan a hacer frente a la adversidad. Se las incita a ser dueñas de su situación pero no a cuestionarla.”⁷⁵ Después del análisis de personajes podemos afirmar que Ariel sirve como representante de esta imagen de mujer proyectada en los medios, si bien puede parecer rebelde y tener sus propias ideas, el protagonismo de su cuerpo y su belleza queda patente en toda la historia; además, a pesar de cuestionar su situación, nunca deja de moverse en los espacios preparados por otros para ella.



Protagonismo del cuerpo de la heroína (Secuencias 9 y 24).

Tanto en estas revistas, como en el resto de medios, la sensualidad femenina sigue siendo uno de los reclamos en publicidad. Cuando la joven actriz Brooke Shields preguntó en un anuncio de Calvin Klein: “You want to know what comes between me and my Calvins? Nothing”, las ventas de Calvin Klein se dispararon un 300%⁷⁶; 30 años después de la famosa entrevista en la que Marilyn Monroe declaraba que solo llevaba cinco gotas de Chanel No. 5 para dormir, Brooke hace referencia a su desnudez para vender vaqueros Calvin Klein. La mujer sexualizada sigue siendo el objeto de deseo en los medios; de esta forma, se anima a la mujer a cuidar su cuerpo y estar orgullosa de él, a la vez que se proponen modelos femeninos con cuerpos idealizados y semidesnudos. La moda imperante sigue también estas pautas, el diseñador turco Azzedine Alaïa pone de moda el cuero que resalta las curvas femeninas y el sujetador Balconet, que realza y deja ver parte del busto.

⁷⁵ *Ibíd.*, 422.

⁷⁶ Luc Dupont, *1001 trucos publicitarios*, (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004), 127.

Todas estas características se manifiestan en el personaje analizado. En este contexto histórico y cultural, la sirenita de Andersen tenía que desarrollar ciertas facetas modernas, representadas en su rebeldía y su gusto por lo prohibido, hechos que la alejan de la heroína original. Además, exhibe su cuerpo semidesnudo con naturalidad, recordando a “una modelo del sur de California,”⁷⁷ tanto sus movimientos como sus posturas parecen parte de un catálogo de moda, mostrando una sensualidad nunca vista en un personaje femenino de los estudios Disney.



El cuerpo de la mujer como espectáculo (Secuencia 9), siguiendo los estándares de la época (Fotograma de *Flashdance*, 1983).

Efectivamente, el físico de Ariel define el culto al cuerpo que simbolizó esta época. Gimnasios, cremas y operaciones estéticas están a la orden del día. Es el “boom” de las operaciones de aumento de pecho. Modelos y cantantes se definen, entre otras cosas por su busto. Pero también crece la demanda de otro tipo de operaciones.

“Si la naturaleza os ha dotado de algunos elementos antiestéticos, y reversibles, no dude usted en recurrir a la cirugía estética. Usted no es responsable de su código genético. Entre 1981 y 1984 el número de estas intervenciones ha crecido un 61 %, la mayoría con la finalidad de rejuvenecer. Pues es necesario envejecer feliz.”⁷⁸

Las piernas, atributo esencial en el personaje analizado, también son una parte del cuerpo indispensable para la seducción en esta década. Después de la llegada de las minifaldas veinte años antes, en 1980 hay que prestar especial atención a las piernas, trabajarlas en el gimnasio y estilizarlas con tacones. Si en la década de 1970 los

⁷⁷ Giroux, *El ratoncito feroz...*, 104.

⁷⁸ Duby, *Historia de la vida privada...*, 560.

pantalones y las faldas largas de estilo *hippie* definían a la mujer americana, en 1980 la moda viste a una mujer profesional a la vez que sexy; los trajes de chaqueta van acompañados de faldas que dejan ver las piernas enfundadas en medias. Además, las piernas pasan a ser un elemento indispensable a la hora de objetualizar a la mujer en los medios y hacer referencia a la sexualidad.



Anuncio Gel Aviance (1983) y cartel publicitario Chanel spray (1984).
Las piernas protagonistas en las referencias sexuales.

En una época en que los excesos son sinónimo de belleza, el maquillaje pesado, el pelo voluminoso, las hombreras grandes y las cinturas estrechas son símbolos de moda y elegancia. El personaje analizado bebe de estas influencias estéticas y añade las suyas propias. Recordemos que Ariel fue creada a finales de la década, cuando la nueva belleza de las *top models* se imponía frente a los excesos de 1980. Sin embargo, algunos atributos de la moda de esta década se aprecian en Ariel, como las hombreras de su traje de novia o el volumen de su flequillo.



La estética de 1980 en el traje de novia del personaje (Secuencia 25). A la derecha, fotografía de boda de 1981 con las mangas abullonadas inspiradas en la princesa Diana de Gales y que se repetían en gran cantidad de vestidos de novia de la década.

El icónico flequillo de la protagonista, unido a su larga melena pelirroja son también representativos de esta época, y será un estilo demandado en todas las peluquerías americanas cuando, un año después, Julia Roberts descubra -tras quitarse su peluca oxigenada- un cabello largo y pelirrojo en la película *Pretty Woman*, producida por la productora adulta de Disney, Touchstone. Como ya se ha mencionado al principio de este análisis, el personaje de Ariel se inspiró en la actriz adolescente Alyssa Milano,

especialmente para sus rasgos faciales y su peinado, que por aquella época era largo y con flequillo cardado. Otros personajes adolescentes femeninos tenían este mismo estilo, cabe destacar el cabello pelirrojo y voluminoso de Kerri Green. El pelo es, como en otras épocas, un elemento indispensable de belleza. En la década de 1980 cada vez son más los productos para el cuidado del pelo y los peinados alcanzan el prestigio de la alta costura. Como se ha visto en el análisis, el cabello y su cuidado están presentes en todo el filme como atributo de feminidad de Ariel.



Anuncio de la Campaña Internacional OGGI (1987): *For the most important thing you wear*. El cabello como símbolo de belleza y sensualidad.

Alyssa Milano y otras actrices televisivas de la época, representaban personajes femeninos adolescentes con una fuerte carga erótica, definidas principalmente por su belleza y sensualidad. Las fotografías promocionales de este tipo de series – dirigidas a un público adolescente y familiar – mostraban a las actrices adolescentes con ropa, peinados y posturas adultas, fomentando la erotización de las adolescentes y el estereotipo femenino de Lolita. Lo mismo ocurre con el personaje analizado en este capítulo, Ariel tiene 16 años en el filme (edad que se confirma en un diálogo en la secuencia 6), sin embargo aparece sexualizada en muchas ocasiones, mezclando comportamientos infantiles con posturas y movimientos de mujer adulta.



Tiffani Thiessen, actriz de la serie televisiva *Save by the bell* (1989) con 15 años, y Alyssa Milano, protagonista de *Who's the boss* (1989), con 17 años.

Tanto en cine como televisión, las adolescentes y las mujeres eran, ante todo, atractivas. A pesar de haber evolucionado en muchos aspectos, los personajes femeninos acaban cumpliendo roles estereotípicos femeninos. Muchas mujeres de la pantalla trabajan, algunas incluso centran el filme en su vida laboral, como es el caso de *Armas de mujer* (1988), en la que Melanie Griffith intenta hacerse un hueco en el mundo de los negocios; sin embargo, Griffith tendrá que enfrentarse a su antagonista que es, oportunamente, una mujer. La relación entre el personaje femenino y su jefa (estereotipo de la mujer trabajadora sin escrúpulos) fomenta el mito de la rivalidad femenina. Las mujeres ya no sólo compiten entre sí por un hombre, como era el caso de la mujer fatal y el ángel del hogar de la década de 1940, ahora también luchan por conseguir poder. El cine de las últimas décadas del siglo XX enfrenta a las protagonistas con un nuevo tipo de mujer, neurótica y obsesiva. Las “mujeres locas”, como las denomina Molly Haskell, “suponen la otra cara de la moneda de la superwoman”⁷⁹. La mujer moderna, joven, hermosa, trabajadora y culta, se contrapone a la nueva mujer fatal, representada en mujeres más maduras que buscan el poder a toda costa. Alex Forest en *Atracción Fatal* (1987) o Mott en *La mano que mece la cuna* (1992) son ejemplos de estas nuevas antagonistas perturbadas.

La película de Disney también muestra esta rivalidad entre Ariel y Úrsula; la antagonista luchará por conseguir el puesto de poder de Tritón, pero también rivaliza por el amor de Eric. Al transformarse en una mujer atractiva y seducir al príncipe, la película cambia el triángulo amoroso del cuento de Andersen por una lucha entre mujeres, ambas jóvenes, guapas y atractivas, para conseguir seducir al príncipe con sus encantos. Al final, por supuesto, acaba triunfando el amor, cuando la antagonista muestra su verdadero rostro; en el caso de Úrsula, tras romperse el hechizo, se convierte de nuevo en un pulpo morado. En las comedias románticas americanas que siguen este esquema, la antagonista, a pesar de su belleza, mostrará su lado más oscuro y el galán se decidirá por la hermosa protagonista de buen corazón, como es el caso de *Armas de mujer*.

La mujer como acompañante del héroe seguirá siendo un constante en el cine de la década. Las famosas sagas de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989) y *Rambo* (1982, 1985, 1988), presentaban a hermosas mujeres, objetos de deseo y acompañantes del héroe. El personaje de Sarah Miller es rescatado por Rambo en varias ocasiones, ella es el contrapunto perfecto del héroe, delicada y con fe en la humanidad, trabaja como misionera en Birmania; estas características destacan, por contraste, la fuerza y masculinidad del protagonista. Por otro lado, Indiana Jones cambia de acompañante femenina en cada película; todas se enamoran perdidamente de él, necesitan ser rescatadas en varios momentos del filme y son olvidadas en el siguiente capítulo de la saga. De 1981 a 1989, en la era Reagan, Hollywood tiende a simplificar y trivializar las historias; diez años antes, las películas de guerra trataban temas de arrepentimiento y de luchas psicológicas (como *Taxi Driver*), pero con el reaganismo, las relaciones humanas se simplifican, los héroes se vuelven más musculosos y las mujeres pasan a un segundo término; aunque podemos ver personajes femeninos fuertes (física y psicológicamente)

⁷⁹ Haskell, *From reverence to rape*, 372 (Traducción de la autora).

como Sarah Connor en *Terminator* (1984), el tamaño y la fuerza del protagonista siempre supera a la mujer; en este caso, la heroína tiene pocas posibilidades ante el descomunal Arnold Schwarzenegger.

Ariel representa a estos personajes femeninos de manera sencilla y refleja el creciente empoderamiento de las mujeres⁸⁰, o al menos la ilusión de éste: muestra una sincera rebeldía y decisión al comienzo del filme, pero termina llevando todas sus motivaciones al terreno amoroso. *La Sirenita* presenta a una heroína independiente, decidida, inteligente y curiosa, incluso salva al príncipe ella misma. Pero esta presentación no es más que la invisibilización de lo que en realidad cuenta la historia: no importa ya nada de lo que Ariel quiera, todo ha cambiado porque ya ha conocido al amor de su vida. Podemos aplicar a este cambio en la trama del filme los pensamientos de Roland Barthes sobre la fotografía de mujeres escritoras publicada en la revista femenina ELLE: Disney parece decir “a las mujeres: ustedes valen tanto como los hombres; y a los hombres: su mujer siempre será sólo una mujer.”⁸¹ De esta forma se contenta a la mayoría de los espectadores, con una heroína más activa que las anteriores princesas Disney, pero que sigue definida por su aspecto y su relación con un hombre. De hecho, su dependencia por los personajes masculinos es más fuerte que en el de las princesas de la primera etapa, pues el padre y el galán marcan todas sus decisiones.

El último plano de la película, el beso entre Ariel y Eric recién casados, tranquiliza a una sociedad que teme la completa independencia de la mujer. “Los medios de comunicación de masas – o una parte de ellos – imputan los males actuales (fugas, toxicomanía, suicidios de jóvenes, violencias, etc.) a la ausencia de la madre del hogar.”⁸² La heroína ha sido rebelde y ha seguido su instinto, pero al madurar se convierte en la esposa que debe ser, deja el espacio del padre para llegar a otro espacio masculino, el del marido (simbolizado en el barco que abre y cierra el filme).

El matrimonio de la heroína supone, además, un canto a las relaciones heteronormativas de fidelidad que, en una época en la que el VIH se presentaba ante el mundo occidental como una pandemia que sólo podía evitar con este tipo de relaciones sentimentales. Resulta interesante observar que en 1937, *Blancanieves y los siete enanitos* no representa explícitamente la boda entre la heroína y su príncipe, a pesar de que la heroína se construye como esposa y madre durante todo el filme. Sin embargo, en 1989, la boda entre Ariel y Eric es parte esencial del final feliz de la heroína. El miedo al VIH parece ser un factor en esta puesta en escena, además de en la construcción de la villana, representante del mal, inspirada en una Drag Queen, en una época en la que el SIDA se ligaba a homosexuales y transexuales.

7.3.3. Comparación entre el personaje y su representación actual en

⁸⁰ Korkis, 2013.

⁸¹ Barthes, *Mitologías*, 34.

⁸² Duby, *Historia de la vida privada...*, 568.

la Compañía Disney.

“En un mágico reino vive una hermosa princesa, su nombre es Ariel. Tiene grandes sueños como yo; vive emocionantes aventuras bajo el mar, y nada con mucho estilo. Ariel es mi princesa favorita, me encantaría ser como ella”. Así describe una niña a Ariel en la página web de la Academia de princesas Disney. Tras aprender a hacer un baile de natación sincronizada, la niña consigue convertirse en una verdadera princesa, con traje y corona incluidos: “he ganado la medalla de sirenita de la academia de princesas, ha sido el mejor día de mi vida”.

La Franquicia Princesas Disney utiliza la rebeldía y osadía de Ariel como contrapunto de las primeras Princesas que se definen principalmente por su belleza y dulzura. De todos modos, la primera descripción dice de Ariel que es “una hermosa princesa”; por lo que el físico sigue siendo importante para definir al personaje femenino, idea que se refuerza con las imágenes de la princesa, siempre maquillada, con pendientes y vestidos brillantes.

El maquillaje, las joyas y los brillos son una constante en el personaje de Ariel presentado por la franquicia. En los parques temáticos de la multinacional, Ariel se presenta sonriente e inmóvil. El dinamismo y la valentía de la heroína del filme se han anulado y sólo dejan ver a un personaje que destaca por su aspecto. En estos espacios, Ariel suele aparecer sentada en una gran concha morada. Ese mismo espacio femenino que la heroína rechaza en la película (secuencia 2), es ahora su trono.



El espacio tradicionalmente ligado con lo femenino es abandonado por la heroína en el filme, a modo de rebeldía. Sin embargo, en los productos de la Franquicia Princesas Disney, Ariel vuelve al espacio femenino a través de los juegos dirigidos a niñas basados, principalmente, en la estética física de la heroína. *La sirenita* (Secuencia 2) e imagen publicitaria del juego Disney Princess Ariel's Flower Shower Bathtub Accessory (Recorte de la autora del cartel encontrado en www.toysrus.com).

En la descripción de la web de Princesas Disney, puede leerse: “La benjamina del rey Tritón, es independiente impulsiva y aventurera. Ariel está decidida a perseguir sus sueños, y no los de los demás, arriesgando con valor todo lo que tiene para hacerlos realidad”⁸³. La protagonista, al igual que en el filme, sigue definida por los personajes masculinos, aunque se fomenta su actitud aventurera en comparación con otros personajes de la franquicia, Ariel aparece descrita como la hija de Tritón, y son varios los productos y juegos que la definen como esposa de Eric. De hecho los productos que representan la

⁸³ «Ariel», Princesas Disney, acceso el 24 de mayo de 2016, <http://princesas.disney.es/ariel>.

boda de la heroína son cada vez más numerosos; a pesar de ser una de las secuencias más cortas del filme, la boda de Ariel con todas las alusiones al amor a primera vista y al compromiso rápido casi sin diálogos es parte esencial de los juguetes y disfraces que vende la franquicia.



La boda de la heroína se convierte en fuente de productos de consumo dirigidos al público infantil femenino. Disfraz de boda de Ariel y muñecos encontrados en shopdisney.com

Por tanto, podemos decir que la adaptación del personaje del filme de 1989 a la franquicia ha mantenido la belleza del personaje como característica principal (subrayando este atributo con elementos como maquillaje y joyas), también se conserva la dependencia de Ariel hacia los personajes masculinos, potenciada con las apariciones de Eric en juegos, espectáculos y atracciones. La franquicia Princesas Disney construye sus personajes basándose en el después del “felices para siempre”, por tanto Ariel ya está casada con Eric y por ello la rebeldía y la fuerza que muestra al principio del filme han desaparecido en la representación actual de la sirena. Las cualidades positivas de la heroína como la curiosidad o la rebeldía quedan relegadas a un segundo plano.

8. TERCERA ETAPA

En esta tercera etapa del análisis estudiaremos *Frozen* siguiendo la metodología ya utilizada en los capítulos anteriores. *Frozen* forma parte de la que hemos dado en llamar tercera etapa de Princesas, creadas ya bajo el manto de la franquicia de Princesas Disney y la dirección del nuevo CEO de la compañía, Robert Iger. Las películas que forman parte de esta nueva etapa de Princesas son cuatro: *Tiana y el sapo* (2009), *Enredados* (2010), *Brave* (2012) y *Frozen* (2013).

Frozen (2013) dirigida por Jennifer Lee y Chris Buck es, hasta la fecha, la película más taquillera de los estudios Disney, y la quinta película más rentable de la historia. Pero la importancia de esta película no sólo se detecta en el marco económico directo sino en todo el universo creado alrededor de esta historia que se ha convertido en “una máquina de hacer dinero en todos los sentidos”¹, llegando a tener su propia franquicia y toda una serie de productos e influencias que superan al mundo infantil: en 2013, 559 niñas se registraron con el nombre de Elsa, y 215 con el nombre de Anna²; el mundo de la moda también ha sucumbido al efecto *Frozen*, “Carolina Herrera, Valentino o Eli Saab se han inspirado claramente en el film para dibujar piezas en sus colecciones venideras”³, los vestidos de novia estilo *Frozen* salieron a la venta en Enero de 2014 y la compañía desarrolló toda una serie de productos para todas las edades bajo esta marca: “manzanas, uvas, zumos, yogurts, vendas y hasta una línea de cuidado vocal.”⁴

8.1. La fiebre helada.

En 2005 Bob Iger fue nombrado el sucesor de Michael Eisner, momento en el que la compañía estaba viviendo un gran impulso en el sector televisivo (con la redes ABC y ESPN). Sin embargo, Iger tenía que hacer frente al nuevo problema de Disney que amenazaba su producto principal y el sello de la compañía: los estudios de animación Pixar.

“Bob Iger no es un constructor de imperios, sino un gestor. Los que construyeron la multinacional son el propio Walt Disney y Michael Eisner, que transformó un estudio independiente y especializado, símbolo del capitalismo protestante familiar estadounidense, en un verdadero conglomerado multinacional en la era de la financiación de la economía.”⁵

¹ Christian Rodríguez, «Frozen: la nueva máquina de hacer dinero de disney en cifras», *Forbes*, 25 de Febrero de 2015, acceso el 1 de Junio de 2017, <http://forbes.es/actualizacion/3255/frozen-la-nueva-maquina-de-hacer-dinero-de-disney-en-cifras>.

² Wolfers, Justin, «After Frozen...».

³ Rodríguez, Christian, «Frozen: la nueva...».

⁴ Appelbaum, «How Disney Turned "Frozen" Into a Cash Cow». <https://www.nytimes.com/2014/11/23/magazine/how-disney-turned-frozen-into-a-cash-cow.html>. (traducción de la autora).

⁵ Martel, *Cultura mainstream*, 61.

Eisner, siguiendo los pasos de Disney, había sido el “padre” de la compañía, con sus constantes apariciones en televisión junto a Mickey y una actitud aniñada y alegre frente a los medios; pero también perjudicó distintos sectores y relaciones que Iger tendría que arreglar, como los negocios de retransmisión con la NFL, la tardía entrada en la era tecnológica y de los videojuegos, la ampliación de Disney en India, la protección de sus contenidos de la piratería y, por supuesto, las relaciones con Pixar.

Los estudios de animación Pixar llevaban años superando en taquilla a las películas animadas de Disney. La época dorada de los estudios que comenzó con *La Sirenita* (1989), se vio truncada en 1995 con *Toy Story*, una película realizada enteramente en 3D por los nuevos estudios de animación. Si bien Eisner consiguió un buen acuerdo de distribución con Pixar en aquella época, ya en 2005 la empresa de Steve Jobs no necesitaba la colaboración de Burbank porque sus películas superaban en técnica y popularidad a las de Disney. Jobs declaró que esperaría a saber quién sería el sucesor de Eisner antes de negociar con otras productoras y distribuidoras.

Con Bob Iger como CEO, el 26 de Enero de 2006 Disney compró Pixar por 7 billones de dólares. Sin embargo, Pixar seguiría siendo una entidad separada, con un estudio aparte y sus mismos directores. De esta forma se creó una competencia dentro de la misma Compañía entre los estudios Pixar y Walt Disney Animation Studios. Una competencia muy rentable para Iger que supo poner a la cabeza de los estudios de animación de Disney a John Lasseter, de tal manera que las películas animadas de Disney pudieran estar a la altura técnica de Pixar sin perder las historias tiernas y basadas en cuentos propias de los estudios de Disney.

Con Lasseter como productor, los estudios de animación de Disney estrenaron la que sería la última película de la productora en dos dimensiones, *Tiana y el sapo* (2009). Este filme supuso la despedida de la antigua técnica utilizada por Disney, la vuelta a los cuentos de hadas - abandonados desde 1999- y la presentación de una nueva serie de heroínas Disney. Estas nuevas protagonistas seguían siendo princesas pero tenían mayor protagonismo en la trama, además eran personajes creados directamente para poder participar en la franquicia Princesas Disney; por lo tanto, estas heroínas se construyeron desde el principio como un producto de *merchandising*, pensando en compañeros de aventuras fáciles de transformar en peluches, y trajes fantásticos para venderse como disfraces; además, Tiana tuvo que suplir la falta de diversidad étnica que acusaba la franquicia, siendo la primera y única princesa afroamericana del grupo de Princesas Disney, el mismo año que Barack Obama llegaba a la Casa Blanca.

Tiana y el sapo logró una modesta taquilla, sin embargo, los productos de las Disney Stores (vestidos, juguetes, maquillaje...) consiguieron que Tiana entrara en la franquicia. Desde el año 2000, en el que se constituyó la franquicia de Princesas Disney, la de Tiana fue la primera incorporación, una nueva princesa que marcaría una serie de pautas para los siguientes personajes; la característica más importante de estas nuevas princesas quizá sea la eliminación del amor “a primera vista”. Además, se añaden nuevas motivaciones

principales para los personajes (El sueño de Tiana es tener su propio negocio, un restaurante en Nueva Orleans).

En 2010, siguiendo las pautas de *Tiana y el sapo*, Disney estrenó *Enredados*, una historia basada en el cuento clásico de *Rapunzel*, realizada enteramente en 3D. La protagonista, al igual que Tiana, tiene una personalidad marcada, más alocada y distraída que la princesa afroamericana, y con sus propias motivaciones. Si Tiana quería montar su propio negocio, Rapunzel desea escapar de su torre para ir a ver las luces de la ciudad; siguiendo los pasos de *Tiana y el sapo*, el personaje masculino funciona más como ayudante que como objeto de deseo, y se convierte en un amigo que, con el trato y el paso del tiempo, se transforma en el galán de la trama. Pese a los claros avances de estas princesas modernas, las referencias a los estereotipos femeninos clásicos siguen vigentes, no olvidemos que el negocio de Tiana es el de la cocina y el arma predilecta de Rapunzel es una sartén.

A pesar de las distintas críticas sobre la falta de ideas de los estudios Disney, tras el gran éxito de *Enredados* - que consiguió en una semana \$72 millones- Disney demostró que los cuentos de hadas podían seguir dando beneficios. La siguiente heroína Disney, con Tiana y Rapunzel como base, debía aprender de sus predecesoras tanto en forma como en fondo.

En 2010, Ed Catmull y John Lasseter pararon una idea en desarrollo sobre el cuento de Andersen *La reina de las nieves*; pero con el nuevo éxito de *Enredados*, los estudios decidieron volver a los cuentos de hadas, y esta historia parecía la más indicada. Como había ocurrido con *La Sirenita*, Walt Disney trabajó en una adaptación del cuento *La reina de las nieves* en la década de 1940; sin embargo, las dificultades técnicas hicieron que el equipo abandonara el proyecto.

“En ese momento, al estudio le preocupaba que la audiencia contemporánea no estuviera interesada en los cuentos de hadas clásicos. Pero siempre sentí que había una manera de contar estas historias tiernas al público moderno. Estoy muy contento de que *Tiana y el sapo* y *Enredados* hayan demostrado que la gente de todas partes siguen amando estas historias.”⁶

Lasseter volvió a la historia de Andersen tras el éxito de *Enredados* y se puso en contacto con Chris Buck (guionista de *Pocahontas*) para la adaptación del cuento. Buck y su equipo dieron un cambio a la historia al decidir que Anna, la heroína del cuento, fuera hermana de la Reina de las Nieves, antagonista de la historia original. Esta decisión enriquecía la trama de la película a la vez que añadía valor para el marketing del filme, ya que sería una historia con dos princesas lo que suponía dos tipos de disfraces, estilos y muñecas para vender en las tiendas *Disney Stores*.

⁶ John Lasseter en Charles Solomon, *The art of frozen* (San Francisco: Chronicle Books, 2013), 6 (traducción de la autora).

Con la idea de la historia perfilada, Lasseter eligió a Jennifer Lee para estar a la cabeza del filme junto a Chris Buck. Los tres celebraron lo que llamaron una “Cumbre de hermanas” para inspirarse en historias reales y poder crear una relación profunda entre las protagonistas del filme.

“Era muy importante ser auténtico. Así que convocamos a mujeres de todos los departamentos de animación de Disney que tenían hermanas y empezaron a hablar de cómo se llevaban con ellas. Fue fascinante.”⁷

Después de escuchar las distintas relaciones de estas mujeres con sus hermanas, Buck y Lee realizaron los primeros bocetos de Anna y Elsa, preocupados porque su relación personal fuera real: “Hablamos de cuentos de hadas clásicos de películas de princesas, pero son historias románticas, no abordan las relaciones entre hermanas.”⁸

Así pues, *Frozen* sería la primera película de los estudios de animación con dos protagonistas femeninas, cuya principal trama es la relación entre ambas; además, sería la primera película de Princesas dirigida por una mujer⁹ (Jennifer Lee). Sin duda, un paso de gigante para los estudios que, aunque habían creado mujeres más independientes en *Tiana y el sapo* y *Enredados*, aún basaban sus tramas en historias románticas entre príncipes y princesas.

Para la preproducción de la película, un equipo recorrió Noruega con la intención de buscar inspiración para la creación de Arendelle (Ciudad imaginaria de la película). Mientras, Michael Giaimo, director de arte, diseñaba los primeros bocetos del filme en los que destacaba el color azul. De esta forma, *Frozen* se separó aún más del resto de películas de Princesas Disney dado que el color predominante de la franquicia es el rosa y Anna y Elsa están definidas por el azul y el blanco.

El principal problema de *Frozen* era la nieve que, en animación, podía fácilmente convertirse en un fondo plano y sin vida. Giaimo se inspiró en los prismas para diseñar el entorno de *Frozen* con todos los colores que el hielo puede captar y proyectar. El hielo sería también vital para diseñar a Elsa, la reina de las nieves que, aunque no es realmente la protagonista del filme, sí que es la que ha conseguido mayor fama siendo la imagen principal de la película. Al principio, se pensó en construir a Elsa como una villana, dados sus poderes de crear hielo y frío. Sin embargo, al final se optó por crear un personaje atrapado en un mundo que no acepta sus poderes, de esta forma se conseguía una gran profundidad en la princesa:

“Elsa iba a ser la antagonista definitiva. Seguíamos llamándola “villana”. Pero llegó un momento en el que nos dijimos: Ya no

⁷ Lasseter, John en Chronicle Books, Ed., «Frozen, el reino del hielo. La creación de una obra maestra», artículo promocional (Disney, 2015) : 1.

⁸ Lee, Jennifer en *Ibíd.*

⁹ Brenda Chapman dirigió *Brave* en 2012, sin embargo ésta es una película Pixar, mientras que *Frozen* es un filme de Disney Animation Studios.

podemos usar esa palabra. Tiendes a sentir preocupación por alguien que ha sido forzado a ocultar quién es realmente. Elsa no es una villana, solo toma malas decisiones porque se encuentra en una situación difícil.”¹⁰

De esta manera se escapaba de la manida historia de la villana con poder, y se perfilaba a la primera heroína con poderes de los estudios, un personaje femenino con magia que no se considera “bruja” o “villana”. Los habitantes de Arendelle, incluidos los padres de Elsa y Anna, no entienden el poder de Elsa como un don peculiar y positivo, y obligan a la niña a controlarse, a no demostrar su verdadero yo, aislándola del mundo exterior. Cuando la princesa muestra sus verdaderos poderes, varios habitantes del reino la denominan “Bruja”, y así se consigue la autocrítica de los estudios Disney. La película demuestra que el poder en una mujer no tiene por qué tener connotaciones negativas, a pesar de lo que la mayoría piensa.

Para construir este personaje, Mike Giaimo y su equipo tenían claro que el hielo era el principal elemento para comenzar. Elsa es fría y hermosa, blanca y compleja como un copo de nieve. Incluso su vestimenta está hecha de hielo. Como el icónico vestido amarillo y azul de Blancanieves, el traje de hielo que se diseñó para Elsa define a la nueva heroína Disney: delgada, con la figura marcada, atrevida y moderna pero con un toque clásico dado que sigue siendo una princesa (lleva capa, maquillaje y tacones). Como los primeros bocetos sobre Elsa, inspirados en Cruella de Vil y Úrsula, reflejaban rasgos de villana, el personaje final mantuvo algunos de estos atributos como los ojos entornados, la media sonrisa y la cara angulosa.

El personaje de Anna fue más fácil de diseñar. Su carácter y físico estaban perfilados casi desde el comienzo del filme, quizá por su enorme parecido a Rapunzel, la anterior heroína de Disney que había conseguido un gran éxito. Como la protagonista de *Enredados*, Anna es joven, delgada, con ojos grandes y boca pequeña, su personalidad es alegre y un poco alocada, lo suficiente para parecer encantadora. Sus ideas no son siempre las más inteligentes pero sus buenas intenciones hacen de Anna una heroína fácil de querer. Anna es la verdadera protagonista del filme, sin embargo, la complejidad y profundidad de Elsa hicieron que Anna se quedara en un segundo plano a la hora de la venta de productos y la creación de espectáculos.

Las hermanas Anna y Elsa, unidas a Rapunzel, forman un nuevo estilo físico para las princesas Disney. Estas nuevas heroínas son muy delgadas, sin caderas, piernas largas, pecho escaso, pies pequeños y grandes ojos.

“Todos sabemos que los ojos grandes son ideales – sólo hace falta mirar al Gato con Botas-. Pero en las mujeres humanas, también son la abreviatura de un animador para mostrar el atractivo del

¹⁰ Jennifer Lee en Solomon, *The art of Frozen*, 14 (traducción de la autora).

personaje, y una característica principal en los personajes femeninos del *anime* adulto o *hentai*.”¹¹

Este físico idílico hace que las nuevas princesas Disney, al igual que sus predecesoras, muestren sus sentimientos y emociones sin dejar de mostrarse perfectas en pantalla. Lino Disalvo, creador de Anna y Elsa expresaba lo difícil que fue animar a estos personajes:

“Históricamente hablando, animar a personajes femeninos ha sido muy, muy difícil. Porque tienen que pasar por una gran cantidad de emociones, pero tienes que mantenerlas bonitas y sensibles. Así que tener una película con dos personajes femeninos principales fue realmente difícil, y tener a ambas en una misma escena y que parezcan distintas aunque estén sintiendo la misma emoción.”¹²

Las nuevas princesas Disney muestran más variedad de emociones y expresiones que las primeras heroínas de la franquicia; sin embargo, las palabras de Disalvo revelan la importancia del físico de estos personajes que pesa más en su construcción que la representación de sus pasiones y sentimientos. El problema no es la dificultad de mostrar sentimientos en los personajes femeninos, sino mostrarlos en un personaje que debe ser siempre perfecto; como escribió la dibujante Joanna Quinn tras las afirmaciones de Disalvo: “El único verdadero desafío es la noción de belleza impuesta. Es muy difícil inyectar emoción en personajes femeninos porque siempre tratas de mantenerlos como personajes encantadores y resplandecientes.”¹³

El resto de personajes forman un gran conjunto de acompañantes cómicos masculinos; Olaf, Kristoff y Sven son los ayudantes de Anna en su aventura, y definen el mundo helado inspirado en Noruega. Para el diseño de Kristoff, el joven solitario que se enamora de Anna, el equipo artístico se inspiró en el pueblo Lapón, una comunidad noruega que se dedica a la caza y la cría de renos salvajes, y viven en bosques alejados de las ciudades. Su vida como recolector de hielo hace que Kristoff tenga una complexión ancha y musculosa, y su piel sea blanca y con pecas (como la mayoría de personajes del filme). Su falta de educación y sus maneras bruscas hacen de Kristoff el personaje masculino más alejado del resto de galanes de Disney, cuyos cuerpos delgados y maneras finas enamoraban a las Princesas Disney¹⁴ 80 años antes.

¹¹ Anna Smith, «Frozen in time: When will Disney's heroines reflect real body shapes?», *The guardian*, 28 noviembre, 2013, acceso el 20 de abril de 2015, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/28/frozen-disney-female-body-image> (traducción de la autora).

¹² Amid Amidi, «Frozen Head of Animation Says Animating Women is Really, Really Difficult», *Cartoon drew*, 8 de octubre de 2013, acceso el 12 de Junio de 2017, <http://www.cartoonbrew.com/disney/frozen-head-of-animation-says-animating-women-is-really-really-difficult-89467.html> (traducción de la autora).

¹³ Amid Amidi, «Joanna Quinn Says Disney Animator's Comments Are “Complete Rubbish”», *Cartoon drew*, 14 de octubre de Agosto de 2013, acceso el 12 de junio de 2017, <http://www.cartoonbrew.com/ideas-commentary/joanna-quinn-says-disney-animators-comments-are-complete-rubbish-animating-women-with-emotions-is-easy-89627.html> (traducción de la autora).

¹⁴ Salvo el personaje de la Bestia, que acaba convirtiéndose en un príncipe clásico.

El compañero de aventuras de Kristoff es Sven, un reno que sigue las pautas de los animales ayudantes de Disney: es amable, divertido y comprende a todos los personajes humanos.

Olaf es el tercer ayudante de Anna, el verdadero personaje cómico del filme desde su presentación como un muñeco de nieve que quiere vivir en verano. Olaf es también la manifestación del amor entre las dos hermanas que jugaban a construir muñecos de nieve en su infancia. Un personaje mágico con una estética que se aleja de todo el estilo artístico de *Frozen*; Olaf es un muñeco pequeño y desmontable que parece haber sido creado desde el principio para vender peluches y juguetes en las tiendas Disney Stores.

Siguiendo a los llamados clásicos Disney, la música debía ser un elemento imprescindible para la nueva película. *Frozen* fue ideada desde el principio como un musical, de tal forma que las canciones hicieran avanzar la trama, describieran a los personajes y se escucharan en el filme de forma natural. Kristen Anderson-Lopez y Robert Lopez fueron los compositores de los temas musicales de *Frozen*. El matrimonio Lopez escribió más de 30 canciones para definir el estilo del filme, al mismo tiempo que se desarrollaban los personajes en el departamento de animación, inspirándose siempre en las películas de la segunda etapa de princesas (Kristen Lopez aseguró que trabajando en *Frozen*, se preguntaban “¿Qué haría Ashman?”¹⁵). Idina Menzel y Kristen Bell fueron las elegidas para dar voz a Elsa y Anna. *Let it go*, interpretada por Menzel fue la ganadora del Óscar a mejor canción original en 2014, y el álbum de mayor éxito ese año fue la banda sonora de *Frozen* que vendió 10 millones de copias.

Quizá por esta construcción de personajes o por todo el conjunto del filme, en 2014 los ingresos de Consumer Products crecieron un 12% gracias a *Frozen*¹⁶. La taquilla y el éxito de *merchandising* han hecho de *Frozen* una mina que parece inagotable para Iger.

8.2. Análisis textual.

Al tratarse de una historia entre dos hermanas, el análisis de *Frozen* es más complicado que el de las etapas anteriores; la verdadera heroína del filme es Anna, sin embargo, fue Elsa la que logró mayor fama entre el público y la que tiene un verdadero arco de transformación en la trama.

Como asegura el guionista David Muñoz: “Frozen es una película de construcción muy atípica y muy extraña”¹⁷; no hay verdaderos antagonistas ni una estructura clara de guión. Sin embargo, sí existe una protagonista que, aunque no consiga un gran arco de

¹⁵ Esther Zuckerman, «Explaining Five Songs from Frozen», *The Atlantic*, 26 de noviembre de 2013. Acceso el 18 de junio de 2017. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/explaining-five-songs-frozen/355512/.html>.

¹⁶ Robehmed, «The 'Frozen' Effect... ».

¹⁷ David Muñoz, «Pensando en Frozen», *Bloguionistas*, 1 de febrero de 2015, acceso el 15 de julio de 2017. <https://bloguionistas.wordpress.com/2014/03/11/pensando-en-frozen/>.

transformación, vive una aventura y se sacrifica por los demás. Anna es la heroína de *Frozen* y “desde el punto de vista clásico, es quien lleva a cabo la acción.”¹⁸

Si bien este estudio corrobora la idea de Muñoz de que es Anna la protagonista del filme y la que sigue los doce pasos definidos por Vogler, la importancia de Elsa en la película y en el universo *Frozen* es tal que vemos necesario incluirla en este análisis de personajes, detallando en cada etapa de Anna la posición de Elsa en la trama.

8.2.1. El mundo ordinario.

8.2.1.1. Imagen inicial.

La imagen inicial de *Frozen* comienza con un copo de nieve y una gran capa de hielo en la que podemos leer el título de la película. Un título sin nombres propios, sin mención a la protagonista, ni ningún tipo de dato que pueda informar sobre el género de los personajes principales. El título se centra en el ambiente y el mundo congelado al que la heroína se enfrentará.



Título sin nombres propios para acercarse al público masculino (Secuencia 1).

En la primera secuencia, unos hombres vestidos con ropas de invierno cantan mientras cortan y apilan hielo. Al igual que en *La sirenita*, la primera escena describe un mundo puramente masculino con una *work song*, esta vez de cortadores de hielo en vez de marineros. Las voces graves de los hombres, unidas a su aspecto fuerte, avisan de lo complicado que es romper el hielo, una metáfora de las aventuras que tendrá que vivir Anna para superar la congelación de su propio corazón. Según el compositor Robert Lopez, *Frozen heart* es una canción que se dirige al público masculino para anunciar que *Frozen* no es sólo una “película para niñas”:

“*Frozen* no es sólo una película de princesas. Tiene mucha acción, diversión, entretenimiento y cosas de todo tipo y *Frozen heart* te advierte que va a haber algo de violencia en esta historia.”¹⁹

¹⁸Elena Santos, «Por qué arrasa tanto Elsa cuando la protagonista de *Frozen* es Anna», *Huffingtonpost*, 1 de febrero de 2015, acceso el 15 de julio de 2017. http://www.huffingtonpost.es/2015/02/01/elsa-frozen_n_6476918.html.

¹⁹ Esther Zuckerman, «Explaining Five Songs from *Frozen*» (traducción de la autora).



Presentación de un mundo masculino y peligroso (Secuencia 1).

De nuevo, el mundo masculino se impone. El primer personaje principal que se presenta es el que será compañero y galán final de la protagonista: Kristoff. Un niño pequeño y rubio que imita a los hombres junto a un reno de su misma edad. Contrastado con la rudeza de los cortadores de hielo, Kristoff se presenta como un personaje tierno y dulce, con una especial unión con el reno que lo acompaña, empatía propia de los personajes femeninos de la franquicia. Si bien, muchos personajes masculinos tienen una relación directa con su mascota, suelen ser relaciones de poder sobre los animales que le sirven (como los príncipes con sus caballos), sin embargo Kristoff tiene un trato de complicidad y amistad con el reno Sven²⁰, con el que charla y comparte su comida. Este rasgo del personaje masculino señala directamente a las heroínas ya analizadas, Kristoff mantiene una relación de camaradería con Sven, al igual que Blancanieves con los animales del bosque, o Ariel con Flounder y Sebastián.

El prólogo de este filme funciona como descripción del ambiente y presagio de la trama. La canción *Frozen heart* anuncia el clímax del filme con su última frase: “beware the frozen heart”. El corazón vuelve a ser un elemento vital en la narración, el órgano más importante y la fuente del amor, verdadero motor de la trama. El corazón congelado es algo que se debe temer; como hemos visto en otros filmes analizados, el final de la vida acaba con la muerte del corazón, haciendo claras referencias al hielo. Sirva como ejemplo la escena del asesinato de Blancanieves en *Blancanieves y los siete enanitos*:

“REINA

²⁰ Al igual que Aladdín con el mono Abu. Aladdín como Kristoff, es un personaje masculino atípico, aislado de la sociedad y sin familia, cuyo único amigo es un animal.

“Su sangre se congela ¡Por fin seré la más hermosa del Reino!”²¹ (Secuencia 13).

El hielo es, además de fuente de muerte, un elemento hermoso y casi mágico. Durante la canción de la primera secuencia de *Frozen*, las alusiones al hielo, avisan de su belleza y peligro. Podemos ver en estas referencias la descripción de Elsa, hermana de la heroína del filme y representante del hielo y el frío:

“CORTADORES DE HIELO

“¡Hermosa! ¡Poderosa! ¡Peligrosa! ¡Fría!.”²²
(Secuencia 1).

Estas alusiones al hielo sitúan a Elsa en el arquetipo de la *femme fatale*; es hermosa y misteriosa, además de fría y peligrosa. Siendo un personaje creado en el siglo XXI, esta descripción sitúa a Elsa en la misma estela que los primeros personajes femeninos antagonistas de Disney (Sin duda, posee las características ya mencionadas de la malvada madrastra de *Blancanieves y los siete enanitos*). Siguiendo con la analogía entre Elsa y el hielo, esta canción describe a la princesa como algo incontrolable y fuerte, haciendo una comparación entre el personaje femenino y la fuerza masculina:

“CORTADORES DE HIELO

Más fuerte que uno, más fuerte que diez ¡Más fuerte que cien hombres!”²³ (Secuencia 1).

8.2.1.2. Atributos del personaje pertenecientes al discurso no verbal.

- **Características Físicas y Caracterización.**

Anna reúne las características físicas de muchas de las princesas de la compañía Disney: es hermosa, joven y delgada. Los ojos, exageradamente grandes, son de color azul, su piel es blanca y tiene las mejillas sonrojadas.

Las vestimentas de los dos personajes femeninos son vitales para su caracterización; de hecho, *Frozen* es la película de animación de Disney que más importancia y simbolismo da al vestuario de los personajes. Anna y Elsa llevan a lo largo del filme distintos vestidos, peinados y tocados, que ayudan a mostrar su personalidad a través de reforzar sus características físicas. Las hermanas son los únicos personajes que tienen esta variedad de vestimentas y peinados inspirados en la tradición noruega y en el *rosemaling* –un estilo de pintura ornamental que se verá en los diferentes espacios y trajes de la película -.

²¹ “QUEEN: Her blood congeal, Now I’ll be fairest in the land!”

²² “ICE WORKERS: Beautiful! Powerful! Dangerous! Cold!”

²³ “ICE WOHOMBRES: Stronger than one, stronger than ten, stronger than a hundred men.”

La presentación de Anna en el mundo ordinario muestra, a través de sus peinados y trajes, la evolución del personaje desde su infancia hasta su juventud. Por lo tanto, su caracterización va variando según la edad, pasando de un aspecto aniñado de rasgos redondeados a un cuerpo más esbelto y delgado.

El color anaranjado es la principal característica del cabello de la heroína, recogido generalmente en dos trenzas (peinado con eterno significado infantil y signo de las colegialas). Como asegura Chevalier, el cabello también es símbolo “del alma y del destino”²⁴ del personaje; lo vemos en el mechón blanco de Anna, que es un recuerdo del momento crucial de su infancia en el que Elsa daña con sus poderes a Anna y ésta casi muere congelada (Secuencia 2). Ese mismo mechón canoso es un presagio del clímax de la película, en el que todo su cabello se vuelve blanco (secuencia 25). Se observa que el color del cabello es un elemento de contraste esencial entre las dos hermanas, además de las distintas formas de adornar la melena. Mientras que Anna mantiene sus trenzas casi toda la presentación, Elsa lleva el pelo recogido en una sola trenza y con una diadema negra en su infancia (secuencias 2 y 3). Al crecer, su cabello se recoge con un moño dejando suelto un pequeño flequillo; es el mismo peinado que luce su madre la Reina, lo cual nos informa del futuro de Elsa como regente, mientras que Anna será siempre princesa.

El cabello encierra además otros significados, los distintos recogidos o tocados que muestra la protagonista informan del estado de ánimo de Anna y las diferentes situaciones a las que se enfrenta. Así, en la niñez lleva dos pequeñas coletas y, tras la muerte de sus padres, se cubre el cabello con un tocado negro en señal de luto y de tristeza. El cabello recogido es signo de realeza y poder, por ello Elsa lleva el peinado de la difunta Reina, y Anna se recoge el pelo en un moño para el día de la coronación de su hermana. Sin embargo, este peinado no dota de poder a la princesa dado que se ha presentado antes con el cabello revuelto tras levantarse. Anna es un personaje cómico y su recogido regio sólo apunta al contraste con su habitual peinado infantil.



El cabello como elemento de caracterización, referente de la evolución de la heroína y símbolo de sus estados de ánimo (Secuencias 4, 5 y 6).

²⁴ Chevalier, Diccionario de los símbolos, 220.

Durante todas las secuencias que presentan el mundo ordinario, Elsa y Anna varían sus vestimentas, siempre manteniendo los colores que las definen. Así, Elsa se asocia con el color azul del hielo, y el negro como símbolo de opresión y aislamiento. Al contrario, Anna se define con el color verde, siempre ligado a la esperanza y la alegría; Chevalier da una definición de éste color que ayuda a comprender la relación entre Anna y Elsa:

“El verde, valor medio, mediatriz entre el frío y el calor, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante y humano.”²⁵

Los mismos colores de sus ropas informan sobre la importancia de Anna, la representante de la primavera, frente al mal que se aproxima con Elsa y el frío.

La contraposición Primavera / Invierno o Calor / Frío que representan ambas hermanas se ve claramente reflejada en su caracterización externa, utilizando el color de sus vestimentas como herramienta clave. La ropa verde de Anna se adorna además con la flor del azafrán. En regiones frías y heladas, el azafrán florece cuando todavía hay nieve. Esta flor es, por tanto, otro símbolo de la primavera y de la oposición entre Anna y su hermana Elsa. El azafrán también es el símbolo de Arendelle y se encuentra en blasones, escudos y ornatos de todo el reino, por lo que queda clara la unión de la heroína con su Reino desde el comienzo del filme. También el verde, el púrpura y el dorado se asocian al azafrán y al reino, y son los colores que muestra Anna en su presentación en el mundo ordinario. Al contrario, la ropa de Elsa se asocia con el frío y la muerte a través de las distintas tonalidades de azul unidas al color negro de sus trajes y complementos.



El verde y azul enfrentados, como símbolo de primavera e invierno, alegría y miedo, definen a las hermanas y las separan (Secuencia 4).

²⁵ *Ibíd.*, 1057.

El día de la coronación se presenta a la heroína como una mujer adulta físicamente, con un corsé negro y una falda verde, Anna muestra su esbelta figura por primera vez, además de enseñar sus hombros desnudos. Al contrario, Elsa esconde su cuerpo bajo un vestido de manga larga, una capa púrpura que cubre su cuello y unos guantes que impiden que su poder se desate. La caracterización de Elsa sitúa a este personaje en el tradicional papel de bruja en contraste con la heroína Anna. Los vestidos oscuros, el cabello casi cano y la ropa que oculta su cuerpo recuerdan a otras villanas de los Estudios como la Reina Malvada de *Blancanieves y los siete enanitos*.



Siguiendo los referentes de las primeras películas de Disney, el traje de reina, tapado y con capa, sitúa a Elsa en el papel de antagonista (Secuencia 8).

En oposición a esta vestimenta, Anna se caracteriza con ropas suaves que le dejan moverse libremente por el palacio, situándola en el rol de heroína propio de Disney: alegre, joven y soñadora.

• **Expresión corporal del personaje**

La primera aparición de la heroína ya anuncia los movimientos rápidos y la fuerza física del personaje, a la vez que descubre su personalidad alegre y emotiva. Sus movimientos exagerados, casi melodramáticos, además de su torpeza, sitúan a Anna como una heroína cómica.

Como puede verse en los anexos, la presentación del mundo ordinario cuenta la historia de las dos princesas desde pequeñas. Anna es alegre y pulsional, mientras que Elsa es reservada y contenida. Tienen una buena relación y juegan despreocupadas con los poderes de Elsa (es capaz de crear nieve y hielo). Pero una noche, Elsa hiere a Anna sin querer. Unos Trols del reino rescatan a Anna de la muerte, pero advierten del peligro de los poderes de Elsa, por tanto, los padres separan a las hermanas para que no vuelva a ocurrir nada semejante. Anna se siente sola, pero crece alegre y despreocupada en el palacio mientras que Elsa siempre está encerrada en su dormitorio. Al crecer las princesas, los reyes fallecen en un hundimiento y Elsa se convierte en la reina. Esta larga secuencia elaborada tiene una serie de momentos cruciales que ayudan a mostrar una gran variedad de los sentimientos de Anna; así, en la presentación del mundo ordinario la heroína padece dolor y tristeza, alegría, diversión, aburrimiento y soledad.



La presentación del mundo especial muestra una gran variedad de sentimientos de la heroína, definidos en su gestualidad, la apertura de los ojos y el gesto de la boca (Secuencias 2, 5 y 6).

A través de sus conversaciones, como veremos más adelante, Anna se define por su optimismo y su personalidad dicharachera. También en el discurso no verbal se muestran el carácter pasional y cómico del personaje. Su gestualidad exagerada se muestra en varias secuencias de la presentación. Los enormes ojos se abren de manera desorbitada en los momentos de sorpresa o emoción, mientras que los labios se abren y marcan cada sílaba. La boca, pequeña, siempre parece sonriente al hablar, excepto en los momentos de conflicto, en los que Anna recurre a un gesto ya utilizado por Ariel en *La sirenita*: se muerde el labio y tuerce la boca. Esta mueca se utiliza también en las escenas en las que Anna tiene que urdir un plan. Para mostrar los constantes cambios de humor del personaje, en los momentos de tristeza o dolor los ojos se entornan hasta cerrarse casi por completo, mientras las cejas caen.

El mundo ordinario de Anna presenta una evolución del personaje desde su niñez hasta su juventud dentro del palacio. En el tema musical *Do You Want to Build a Snowman* (Secuencia 4), Anna pasea por el castillo, se entretiene a solas e intenta convencer a su hermana de que salga a jugar con ella. Durante esta secuencia se muestra la personalidad alegre y extrovertida de la heroína, corre, monta en bicicleta y da volteretas por el palacio; estos movimientos que denotan fuerza y agilidad, se anulan por las constantes referencias a la torpeza de la heroína; por lo tanto se presenta como un personaje cómico en vez de una heroína clásica que tiene pleno control sobre su cuerpo.

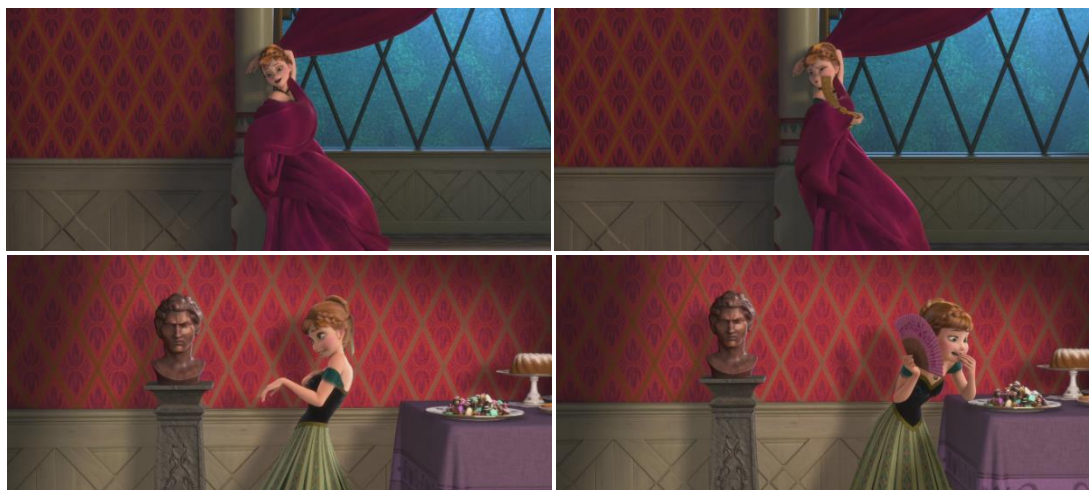
Anna utiliza movimientos propios del cine clásico o del teatro. Para demostrar desesperación, por ejemplo, la heroína deja caer la cabeza hacia atrás mientras su mano se coloca en la frente a modo de desmayo, y el otro brazo cae a un lado. De esta forma,

Anna exagera las reacciones de sorpresa, angustia o felicidad, de tal manera que estas posiciones se convierten en un recurso humorístico del personaje.



Los movimientos y la gestualidad melodramática de la heroína como elemento cómico y representación del carácter exagerado de la protagonista (Secuencias 2 y 4).

Al crecer, Anna sigue manteniendo su personalidad melodramática, divertida y torpe, sin embargo ya posee un cuerpo adulto, por lo que se convierte en un personaje inocente, con rasgos infantiles en un cuerpo maduro. En la secuencia 5, Anna mezcla movimientos adultos y con posiciones infantiles. Este conflicto entre niñez y madurez define a Anna como una adolescente, incapaz de controlar sus emociones que se reflejan en cada gesto y movimiento brusco. En esta misma secuencia, la heroína piensa en el amor que puede encontrar y posa junto a distintos cuadros de escenas románticas, copiando la postura de las mujeres de las pinturas. Su cuerpo adulto y su postura denotan el ansia por encontrar su primer y único amor con distintas posiciones de seducción; sin embargo todas estos movimientos que pueden recordar a otras princesas Disney se mezclan con una actitud infantil (al engullir la comida rápidamente o jugar con las armaduras del palacio) y la torpeza ya anunciada en la secuencia anterior. Por lo tanto, la heroína se define, no sólo por su aspecto físico, si no por su torpeza y mentalidad infantil.



Definición del carácter adolescente de la heroína por de movimientos adultos y sensuales, en contraste con el comportamiento torpe e infantil (Secuencia 5).

Los gestos de Anna en la presentación también hacen referencia a sus predecesoras. En la secuencia 5, la heroína baila haciendo girar su vestido y se sienta sobre la hierba para coger unos pequeños patos del suelo. Su postura recuerda a otras escenas analizadas anteriormente en *Blancanieves y los siete enanitos*, mostrando a un personaje dulce y delicado.



Referencias a las primeras Princesas Disney a través de la gestualidad dulce y el trato delicado con los animales *Blancanieves y los siete enanitos*(Secuencia 5).

La escena de los cuadros de la secuencia 5 muestra la evolución del personaje definida por las pinturas del castillo. En su infancia (secuencia 4) Anna interactúa con una pintura que representa a Juana de Arco, inspirada en el cuadro de Sir John Gilbert. El personaje del cuadro, valiente y decidido, dirige la batalla desde su caballo. Anna guiña a un ojo a Juana de arco y le anima con una frase (“¡Aguanta Juana!”). Sin embargo, al crecer, la heroína se identifica con otro tipo de personajes femeninos, todos ellos relacionados con hombres, en escenas románticas de cuadros deliberadamente censurados como *El columpio* (1767) de Fragonard; en este cuadro el amante ha sido eliminado, al igual que todas las referencias al amor erótico. Otras pinturas que han sido retocadas en la película con el fin de mostrar parejas románticas, como *El jaleo* (1882) de Sargent, que ha sido

modificado, añadiendo al personaje masculino que baila con la famosa bailarina española del cuadro.



Evolución del carácter del personaje y cambio de sus motivaciones, definidos por su interacción con los cuadros: pasando de una relación de camaradería con el personaje femenino de Juana de Arco, a una interacción romántica con los personajes masculinos de los cuadros (Secuencia 5).

En contraste con la adolescencia de Anna, las escenas de Elsa muestran a un personaje adulto, serio y erguido, pero con una falta de autoestima y una angustia que se reflejan en los movimientos nerviosos y en su semblante triste. El autocontrol impuesto a Elsa por su padre se muestra a través de su postura, con la cabeza gacha (vigilando sus manos) y el cuerpo erguido demostrando su carácter regio.



Contraste entre la heroína y su hermana a través de la postura y la caracterización (Secuencia 5).

8.2.1.2. Atributos del personaje pertenecientes al discurso verbal.

- Diálogos sobre el personaje

Las secuencias de presentación de la heroína la definen como una heroína cómica, cuya torpeza e ineptitud se ve reforzada por el hecho de desconocer lo que ocurre a su alrededor. Elsa y sus padres esconden a Anna la verdad; al borrarle sus recuerdos, la heroína no sabe que su hermana tiene poderes, razón por la que ha vivido una infancia solitaria. Al igual que el resto de heroínas analizadas, Anna desconoce los hechos que marcan su vida, y son los demás personajes los que informan de estos acontecimientos y describen a la heroína.

En la secuencia 2, La reina alude a Anna en su única línea de diálogo:

“REINA

Está fría como el hielo.”²⁶ (Secuencia 2).

Esta es una frase llena de significado y que remarca el peligro que el hielo implica para la heroína, el frío puede matar hasta al personaje más cálido. Y es precisamente la calidez de su corazón la característica más destacada de la heroína a través del resto de personajes. Varios son los diálogos de otros personajes que se refieren a Anna y a su atributo más importante: su corazón.

En la primera secuencia, los cortadores de hielo hablan también de los peligros que supone tener el corazón helado, antecedente de los dolores que sufrirá Anna cuando Elsa hiele su corazón en la secuencia 17. Las oposiciones entre el frío y el calor, unidas a las ideas de muerte y corazón son las contraposiciones que definen a ambas hermanas: Anna/Elsa, Calor/Frío, Corazón/Muerte.

“CORTADORES DE HIELO

“Cuidaos del corazón congelado.”²⁷ (Secuencia 1).

En la secuencia 3, una vez Anna ha sido herida por Elsa, la heroína pierde el conocimiento y el resto de personajes hablan sobre ella sin que ésta escuche. De nuevo, el corazón de la princesa se convierte en elemento principal.

“ABUELO TROL

“Tenéis suerte de que no haya sido en el corazón. El corazón no es tan fácil de cambiar, pero la cabeza puede persuadirse.”²⁸ (Secuencia 3).

Esta afirmación que se refiere a la heroína es una de las claves de la película: la importancia del corazón. El corazón, fuente de la vida y del amor es el órgano vital por excelencia, mientras que la cabeza, de dónde proceden pensamientos y miedos, es menos importante. El hermoso fondo que pretende transmitir esta frase también puede verse

²⁶ “QUEEN: She is ice cold.”

²⁷ “ICE WORKERS: Beware the frozen heart.”

²⁸ “GRAND PABBIE: You are lucky it wasn’t her heart. The heart is not so easily changed, but the head can be persuaded.”

como una forma de definir a la heroína, cuya bondad y amor son más fuertes que sus ideas; de hecho, no tiene buenas ideas ni se para a meditar en ningún momento del filme, sino que se deja llevar por sus emociones e intuiciones durante toda la trama. De nuevo, el corazón de la mujer heroína es más importante que el contenido de su cabeza.

Anna es definida por el resto de personajes por su corazón, pero también por su belleza, o por lo que se espera de ella. El día de la coronación (secuencia 5), los habitantes de Arendelle y dignatarios de todo el mundo rodean el castillo y hablan de las princesas. Dos son las características que resaltan los personajes de las protagonistas: el misterio y la belleza. Estos dos atributos, ligados a los personajes femeninos desde los comienzos del cine y las artes, definen a ambos personajes, a Elsa le envuelve el misterio y a Anna, la belleza, definida por su aspecto físico y su corazón.

“DUQUE

“Arendelle, nuestro socio comercial más misterioso.”²⁹ (Secuencia 5).

“DIGNATARIO IRLANDÉS

No puedo esperar a ver a la reina y a la princesa.
Apuesto a que son absolutamente adorables.

DIGNATARIO ESPAÑOL

Seguro que son hermosas”³⁰ (Secuencia 5).

• Diálogos del personaje

El carácter sensible e impresionable de Anna queda patente en los diálogos de la heroína. Durante su presentación, la mayoría de los diálogos de Anna son monólogos cantados. Sólo tiene conversaciones con cuatro personajes: Elsa (Secuencia 2), los reyes (Secuencia 4) y un mayordomo desconocido al que habla a través de una puerta (Secuencia 5). El hecho de que Anna no tenga trato directo con ningún personaje marca la soledad de la heroína, a la vez que la sitúa en el clásico arquetipo de princesa encerrada o aislada. Al igual que otros personajes femeninos de cuentos clásicos, Anna no tiene relación alguna con el mundo exterior, ni trata directamente con ningún ser humano, a excepción de sus padres. Este paralelismo con otras princesas recuerda que Anna aún no ha madurado; la torre, el castillo o el palacio que esconde a la princesa son símbolo de su

²⁹ “DUKE: Arendelle, our most mysterious trade partner.”

³⁰ “IRISH DIGNATARY: Oh, me sore eyes can’t wait to see the Queen and the Princess. I bet they’re absolutely lovely. / SPANISH DIGNATARY: I bet they are beautiful.”

infancia, los muros que guardan su niñez e inocencia. Será al traspasar estos muros cuando comience la aventura y el viaje de transición a la vida adulta. La reclusión lleva consigo aburrimiento, como nos recuerda Propp con el ejemplo de Sansón y Dalila:

“No salía nunca de su estancia techada, la princesa no respiraba el aire libre. Tenía muchísimos trajes de todos los colores y piedras preciosas, pero la princesa se aburría: se sentía ahogada en su habitación.”³¹

Así, los monólogos de Anna señalan el aburrimiento y la soledad de la heroína; pero también, de sus conversaciones con otros personajes se desprende la idea de la necesidad de contacto humano que tiene la princesa. Desde su primera aparición, Anna busca la compañía de su hermana. En la secuencia 2, Anna se acerca a Elsa y la despierta para jugar. Su carácter infantil y su temperamento emocional se destacan en este primer diálogo, en el que la heroína repite varias veces las mismas frases.

“ANNA

¡Despierta! ¡Despierta! ¡Despierta!”³² (Secuencia 2).

“ANNA

¡Vamos! ¡Vamos! ¡Vamos! ¡Haz tu magia! ¡Haz tu magia!”³³ (Secuencia 2).

Conviene destacar un diálogo en esta secuencia de presentación, que más tarde se repetirá en los labios de otro personaje. En este primer diálogo, se revela la personalidad melodramática de Anna, a la vez de su necesidad constante de interactuar con otros.

“ELSA

Anna, vuelve a dormir.

ANNA

Sencillamente, no puedo. El cielo está despierto, por lo que yo también estoy despierta. Por lo tanto, tenemos que jugar”³⁴ (Secuencia 2).

Este tipo de frases tragicómicas se repiten a lo largo de la presentación de la heroína. Durante las secuencias 2, 3, 4 y 5, Anna describe su soledad y aburrimiento a través de sus monólogos y canciones, mezclando frases melodramáticas con lenguaje adoptado del siglo XXI, como la palabra “Buddie” (Amigo).

³¹ Propp, Las raíces históricas..., 54.

³² “ANNA: Wake up! Wake up! Wake up!”

³³ “ANNA: Come on! Come on! Come on! Do the magic! Do the magic!”

³⁴ “ELSA: Anna, go back to sleep / ANNA: I just can’t. The sky’s awake, so I’m awake, so we have to play.”

“ANNA

Creo que necesito compañía. He empezado a hablar con los cuadros de las paredes.”³⁵ (Secuencia 4).

Otro tipo de monólogo (además de las canciones) consiste en dirigirse a animales u objetos inanimados, a través de los cuales se canalizan los sentimientos de la heroína. Este es un recurso muy utilizado por los guionistas de los estudios Disney, y son muchos los personajes femeninos que se dirigen a sus mascotas, animales del bosque y, en ocasiones, a objetos inanimados. Además de la escena de los cuadros ya mencionada, en la secuencia 5, Anna habla con unos patos que se encuentran en el jardín real; es en este diálogo dónde la heroína adolescente expresa sus deseos de encontrar el amor.

“ANNA

No puedo esperar para conocer a todos... ¿Y sí conozco al hombre de mis sueños?”³⁶ (Secuencia 5).

Esta escena acerca el personaje de Anna a las antiguas princesas Disney tanto en el tema del amor como deseo, como en el trato con animales pequeños que recalca su naturaleza sensible y dócil. Este diálogo recuerda también al primer personaje presentado en el filme, Kristoff, el personaje masculino que mantiene una amistad con su reno. A lo largo del filme, Anna tendrá trato con distintos animales, y serán los animales bondadosos los que se unan a la heroína participando de sus conversaciones, mientras que otros animales más fieros – como los lobos – no interactuarán con ella.

En este punto del análisis conviene destacar que todos los diálogos de Anna se dirigen a personajes masculinos, salvo el caso de Elsa (a la que habla a través de una puerta). Aunque existen personajes femeninos que deambulan por el palacio y el reino, Anna no se dirige a ellos en ningún momento; reduciendo sus conversación a monólogos y diálogos con personajes masculinos. Cabe destacar, además, que la Reina, madre de ambos personajes analizados, no habla con sus hijas en ningún momento del filme. El único referente femenino adulto de la heroína es un personaje pasivo que únicamente aparece junto a la figura masculina del rey, siempre en segundo plano y sin presencia en la escena.

En oposición a los monólogos divertidos y melodramáticos de Anna, Elsa se expresa siempre con pocas palabras, manteniendo distancia con todos los personajes y expresando el miedo y la angustia que le produce su poder.

“ELSA

Tengo miedo. Cada vez es más fuerte.”³⁷ (Secuencia 4).

³⁵ “ANNA: I think some company is overdue, I’ve started talking to the pictures on the walls.”

³⁶ “ANNA: I can’t wait to meet everyone... What if I meet THE ONE?”

³⁷ “ELSA: I’m scared. It’s getting stronger.”

Su magia, percibida como algo negativo por todos los personajes, es la fuente principal de su angustia. Al contrario que Anna, Elsa mantiene distintos diálogos con su padre. Incluso una vez fallecido, Elsa se dirige al cuadro de su difunto padre para repetir las palabras que este le enseñó.

“ELSA

No les dejes pasar.
No les dejes ver.
Se la buena chica que debes ser.
Ocúltalo. Actúa.
Haz un movimiento en falso y todos lo sabrán.”³⁸
(Secuencia 5).

La relación con el padre es por tanto otra de los contrastes entre las hermanas. Mientras que Anna no tiene relación con él salvo en una escena en la que lo abraza, Elsa mantiene un trato más constante pero distante con el padre, sin contacto físico y con distintos diálogos en los que el padre prohíbe a la princesa mostrar su verdadera cara.

“REY

Ocúltalo.

ELSA

No lo sientas.

REY

No lo muestres.”³⁹ (Secuencia 4).

De este diálogo se desprende la imagen del padre cruel, el rey que encierra a la princesa y no permite su trato con otros. Sin embargo, siguiendo la tradición Disney, el padre es un personaje positivo, dulce con su hija, protector y cuidadoso. Mientras que el diálogo es dañino, la imagen del personaje masculino es bondadosa. Al igual que Tritón en *La sirenita*, el padre estricto e implacable en sus órdenes se muestra en la imagen como justo y bueno; radicalmente opuestos son los personajes femeninos que prohíben a las heroínas mostrarse o salir de su habitación, como es el caso de las madrastras de *Blancanieves* y

³⁸ “ELSA: Don’t let them in/ Don’t let them see. / Be the good girl / you always have to be. /Conceal /Don’t feel / Put on a show / Make one wrong move / and everyone will know.”

³⁹ “KING: Conceal it. / ELSA: Don’t feel it. / KING: Don’t let it show.”

los siete enanitos, *Cenicienta* y, por poner un ejemplo más cercano al filme analizado, la madrastra de *Enredados* (2010).



El padre captor representado como personaje protector (Secuencia 4).

8.2.1.3. Definición del personaje a través del entorno.

Incluso antes de la aparición del personaje, los colores que representan a ambas hermanas se anuncian en la aurora boreal nórdica. El verde en movimiento sobre el cielo azul definen las personalidades de las princesas, Anna, inquieta y emocional, y Elsa, calmada y seria.

También el castillo de Arendelle se construye con tonalidades azules y verdes. El estilo nórdico del edificio, inspirado en el Fuerte Akershus de Noruega, indica el espacio donde se desarrolla el filme. Como en los dos filmes analizados en capítulos anteriores, el castillo –símbolo de poder - se presenta antes que la heroína y juega un papel esencial en la presentación del personaje. Especialmente en el caso de Anna y Elsa, cuya presentación transcurre enteramente en el castillo, espacio del que tienen prohibido escapar, y del que no salen hasta la secuencia 5. El castillo, “por su situación misma, lo aísla un poco en medio de los campos, bosques y colinas. Lo que encierra está separado del resto del mundo, toma aspecto lejano, tan inaccesible como deseable”⁴⁰. Los misterios que encierra el castillo se acrecientan con las puertas cerradas, lo que inspira la curiosidad de los habitantes del pueblo y sitúa a las hermanas como objetos de deseo, tesoros escondidos durante años que por fin salen a la luz.

⁴⁰ Chevalier, Diccionario de los símbolos, 261.



La aurora boreal y el castillo con tonalidades verdes y azules, representantes de las princesas y símbolos de magia y misterio (Secuencia 2).

Como ya se ha mencionado, el equipo artístico de *Frozen* se inspiró en el *rosemaling*, un rico estilo ornamental típico de noruega que se basa, sobre todo, en los motivos florales y las fuertes combinaciones cromáticas. Así, el mundo ordinario de la heroína está repleto de distintos símbolos que hacen referencia a su personalidad y sus situaciones emocionales. Los dormitorios y espacios del castillo están divididos en dos: las salas que habita Anna y las habitaciones de Elsa. De esta forma, las estancias por las que pasea Anna están adornadas con flores en tonos morados, rosas y verdes, representando la alegría de la primavera y el corazón tierno de la heroína. Anna también aparece en varios momentos en el jardín del palacio, rodeada de flores y plantas, mientras que Elsa se sitúa en lugares lúgubres, cerrados y oscuros, siempre con hielo o símbolos que aluden al frío.

Cuando las hermanas son separadas (secuencia 3), la habitación de Anna se vacía de todos los elementos azules que compartía con su hermana, y Elsa se traslada de habitación dejando atrás los colores verdes y morados de Anna. Sin embargo, aún persiste el recuerdo de la hermana, representado en las muñecas que las princesas mantienen. Anna conserva una muñeca rubia vestida de azul, el único objeto de este color permitido en su habitación.



Eliminación del azul en el dormitorio de Anna como reflejo de la separación de las hermanas (Secuencia 3).

A partir de esta escena, el único contacto entre Anna y su hermana es a través de una puerta, decorada con copos de nieve azules. De nuevo se simboliza cómo el frío separa a las hermanas, y la heroína se vuelve a describir por su necesidad de compañía.

Al contrario de Elsa, la heroína parece cómoda en el entorno. A pesar de la soledad que supone el castillo, Anna conoce el espacio y es libre de moverse por todos los rincones del palacio, que se muestra como un hogar acogedor para ella. A pesar de sus movimientos torpes (Anna se cae y rompe objetos del palacio en varios momentos), la heroína domina el espacio, salta por las ventanas, baja por la barandilla de las escaleras, habla con los cuadros y juega con los distintos muebles. El palacio y el reino de Arendelle están unidos a Anna, los colores de los blasones y edificios son los que representan a la heroína que se siente cómoda dentro del palacio y del pueblo (secuencia 5).



La separación entre las hermanas a través de la puerta con símbolos invernales (Secuencia 4).



Contraposición de espacios dentro del castillo. La luz y el verde de Anna frente a la oscuridad y el azul de Elsa (Secuencia 5 y 4).

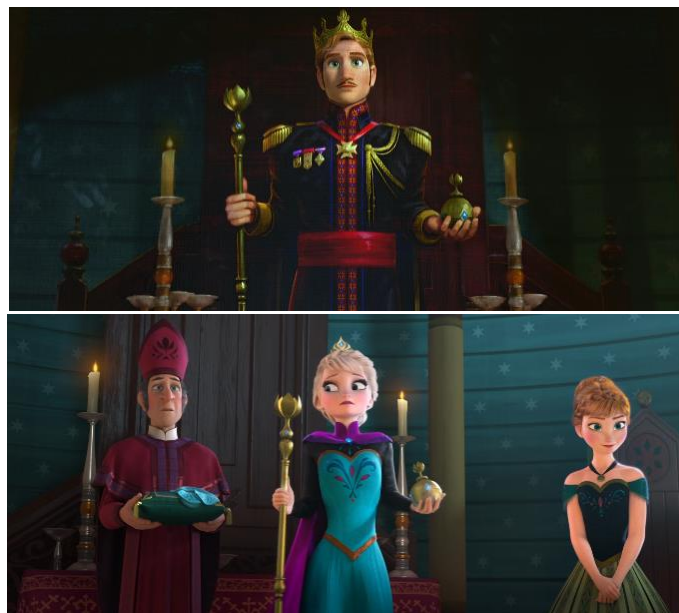
Dentro del análisis del entorno cabe destacar el hielo como elemento esencial para definir tanto a la heroína como a su hermana. La magia de Elsa que ha separado a las hermanas también se convierte en el elemento que las mantiene unidas simbólicamente. La secuencia 2 presenta a las hermanas jugando en el palacio con la nieve. Anna se muestra cómoda en el entorno nevado, y es en este espacio dónde se materializa el amor de las hermanas con un muñeco de nieve llamado Olaf que aparecerá a lo largo del filme. Este elemento será el único recuerdo que los troles permitirán que Anna mantenga. De esta forma, la nieve y el muñeco Olaf se convierten en el símbolo de la infancia de Anna y en el único recuerdo que une a la heroína y su hermana, hecho que se refleja en la secuencia 4 en la que ruega a su hermana que jueguen juntas con la canción *Do you want to Build a Snowman?* (¿Quieres construir un muñeco de nieve?).



El muñeco de nieve Olaf, símbolo de la amistad de las hermanas (Secuencias 2 y 3).

Los distintos espacios en los que se mueve la heroína muestran la cultura nórdica que mezcla de imaginiería pagana y cristiana. El mismo nombre del muñeco de nieve conjuga ambas culturas, Olaf es el nombre de un dios vikingo, pero en el siglo XI se popularizó por el monarca Olaf II el Santo, rey de Noruega que se convirtió al cristianismo. La mayoría de representaciones del monarca lo muestran sujetando un hacha vikinga con una mano y el orbe o *globus cruciger*, “como señal de su poder temporal al servicio a la Iglesia”⁴¹ y su unión a la batalla y la cultura vikinga. En el relato de Disney, el rey de Arendelle, y más tarde Elsa, portan elementos similares en sus respectivas coronaciones: el cetro y el orbe. Sin embargo, Elsa no consigue dominar su angustia y sostiene ambos símbolos con miedo.

Si recordamos todas las connotaciones negativas que los cuentos clásicos y los estudios Disney han dado a la figura de la reina soltera, por primera vez se muestra a una mujer poderosa que no parece malvada dado que conocemos sus orígenes y su infancia. Sin embargo, Elsa se muestra incómoda ante su nuevo puesto, por miedo a mostrar su verdadero poder; un miedo, inculcado por el antiguo monarca. Por tanto, en esta primera etapa, aún el poder ligado a la figura femenina se muestra como algo negativo que incomoda al personaje femenino.



El cetro y el Orbe, símbolos del poder real. El rey mantiene serenidad ante su cargo (Secuencia 5), mientras que Elsa se muestra angustiada (Secuencia 7).

La historia escandinava entretiene la presentación de Anna y Elsa con elementos mitológicos como los trols y símbolos históricos como la iglesia feudal de la coronación. Estos espacios definen a la heroína y su hermana por contraste. Mientras que Elsa representa todo lo mágico de la mitología nórdica, Anna es la figura de la realidad histórica.

⁴¹ Helena Carvajal, «San Olaf, Rey de Noruega», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, nº9. (2013): 44.

“Se puede afirmar que Anna responde a un tiempo histórico (incluso ha olvidado aspectos misteriosos de un pasado fantástico) mientras que Elsa encarna un tiempo legendario, pues posee, además, un poder mágico. En esta síntesis entre ambas opciones reside una de las claves del éxito del filme, dado que al igual que en el relato de Andersen el bien y el mal han de convivir necesariamente.”⁴²

Por lo tanto, a las contraposiciones ya mencionadas de Calor/ Frío, Amor /Angustia, Corazón /Poder que representan la heroína y su hermana Elsa, podemos añadir los conceptos de Tiempo histórico/ Tiempo legendario.

8.2.1.4. Conflictos y motivaciones del personaje

A raíz del análisis del mundo ordinario del personaje, surgen sus primeros conflictos y motivaciones. Sin duda alguna, el conflicto primero es un conflicto de personajes entre Anna y Elsa. La heroína ha sido herida y rescatada, si bien la agresión no fue a propósito, la escena del ataque de Elsa hacia Anna (Secuencia 2), sitúa a Anna como la heroína y a Elsa como la antagonista que hiere a su propia hermana. El conflicto externo queda patente. Además, este enfrentamiento será el conflicto básico del filme, la lucha entre el calor y el frío, que representan ambos personajes.

Este mismo conflicto se vuelve interno en cuanto que separa a la heroína de su hermana y la obliga a pasar sola el resto de su infancia. Tras la muerte de sus padres, la soledad de Anna se hace patente y se convierte en su principal conflicto interno, el cual propicia la motivación primera de la heroína: la búsqueda de compañía. Mientras que otras heroínas, al sentirse aisladas o encerradas, buscan escapar y vivir aventuras, la principal motivación de Anna es vivir acompañada, sentir el calor de otros. Así lo manifiesta en la secuencia 4, cuando ruega a su hermana compañía, y en la secuencia 5 en la que abren las puertas del castillo.

“ANNA

Por primera vez desde siempre,
no estaré sola.”⁴³ (Secuencia 5)

La heroína tiene, por tanto, un solo conflicto personificado en el personaje de Elsa, símbolo de su aislamiento y del peligro que acecha a su reino. Más profundo son los conflictos internos del personaje de Elsa, dado que ella conoce su historia personal (Anna no recuerda el accidente que sufrió con los poderes de Elsa) y ha sido educada desde su infancia para no demostrar su verdadera identidad. Este conflicto interno se manifiesta en los pequeños gestos de ansiedad y nerviosismo del personaje, que se acentúan al contrastarlos con la gestualidad alegre y despreocupada de la heroína. Elsa sufre en silencio y se siente cohibida ante los demás; ella, al contrario que Anna, se aísla por propia

⁴²Angélica García-Manso, «Frozen: la lectura de "La Reina de las Nieves" en el siglo XXI», *Álabe*, nº 15 (2017): 9.

⁴³ “ANNA: For the first time in forever / I won't be alone.”

voluntad para proteger a su reino. A pesar de reunir todos los atributos de un antagonista según el imaginario colectivo (ser reina, tener poderes, atacar a su hermana y vivir aislada de todos), Elsa actúa como una heroína al alejarse para no dañar a su hermana ni al reino, sin embargo cede al miedo de su propio poder.

Podemos ver en Elsa una gran cantidad de matices y conflictos internos de los que carece la heroína Anna. Tras este análisis queda patente que Anna es una heroína cómica y aventurera cuyo viaje estará más centrado en la aventura externa, mientras que Elsa será la representante del viaje interno.

8.2.2. Llamada a la aventura.

8.2.2.1. Definición del personaje según el tipo de llamada

- **La llamada múltiple**

Encontramos en esta etapa una sucesión de hechos que forman la llamada a la aventura y que culminan en el momento en que Elsa congela todo el reino de Arendelle (Secuencia 10). La secuencia 5 anuncia la aventura, pues se abren las puertas del castillo y se permite a la heroína explorar el mundo. En el viaje interno de la historia de madurez, este es el principio del camino, el momento en el que la heroína atraviesa la primera puerta que le llevará a su aventura.

Al abrirse las puertas del castillo, Anna se presenta al mundo. Si recordamos el análisis de *La Sirenita*, podemos ver un paralelismo entre Anna y Ariel, ambas son heroínas adolescentes cuya vida empieza con su presentación en sociedad. Ariel hace su debut musical frente al reino y Anna sale por primera vez del castillo una vez han alcanzado su adolescencia. Anna responde a la llamada externa de forma afirmativa, destacando su personalidad impulsiva. Al contrario, Elsa padece un miedo exagerado ante la apertura de las puertas. De nuevo, la dicotomía entre las hermanas es clara, ambas aceptan la llamada, pero la heroína lo hace de manera impetuosa y Elsa con cautela y angustia. La llamada externa (apertura de las puertas), trae consigo la llamada del amor romántico.

Anna se ha presentado como una heroína activa y cómica, cuyo principal atributo es su corazón, por tanto, una de las primeras llamadas debe ser romántica. La Secuencia 6 presenta esta primera llamada representada por Hans, un apuesto príncipe al que Anna conoce nada más salir del castillo. A lo largo de esta etapa, Hans se convertirá en el desencadenante de la historia. De nuevo nos encontramos ante una llamada casual protagonizada por un personaje masculino. Hans aparece casualmente en las secuencias 6 y 9 para reforzar la llamada romántica. Resulta revelador como la primera aparición de Hans se da en el momento en que Anna dice: “Nothing is in my way” (No hay ningún obstáculo en mi camino), este es el momento en el que Anna se topa en su camino con Hans. En esta escena, una serie de caídas y palabras sin sentido destacan la comicidad de la heroína:

“ANNA

¡Vaya! Esto es raro. No que tú seas raro, sólo que estamos...Yo soy rara, tú eres maravilloso. Espera ¿Qué?”⁴⁴ (Secuencia 6).

Tras la coronación, Anna vuelve a encontrarse casualmente con Hans (Secuencia 9), momento en el que comienza el número musical *Love is an open door*, en el que ambos personajes muestran su amor mutuo y se prometen en matrimonio. Conviene detenerse en esta escena que resume, y pretende criticar, la mayoría de parejas románticas creadas por los estudios Disney, parejas que terminan en boda precipitadamente, exaltando el amor romántico y dejando a un lado las personalidades de cada personaje. Se observa en esta escena musical cierta crítica al enamoramiento precipitado de ambos personajes en un momento del tema musical en el que se demuestra lo poco que se conocen Anna y Hans.

“HANS

Quiero decir que es una locura.

ANNA

¿El qué?

HANS

Terminamos los mismos...

ANNA

¡Sandwiches!”⁴⁵ (Secuencia 9).

Esta conversación muestra con comicidad la falta de complicidad entre ambos personajes. Sin embargo, parece una crítica dirigida al público adulto, el único capaz de entender el juego de palabras en este diálogo. En la narrativa audiovisual, el diálogo va de la mano con la imagen, y en este caso, la secuencia exhibe una serie de elementos tradicionalmente ligados al amor romántico inspirados en la escena de la primera cita de *Karate Kid* (1984) y pretende mostrar, según los compositores, una primera cita perfecta⁴⁶. A esto hay que sumar la música como componente esencial para mostrar el enamoramiento de la heroína. El tema musical es un dueto romántico que sigue el estilo de Broadway y pretende emocionar al público.

Esta canción expresa de nuevo la necesidad de la heroína de ser amada y salir de su soledad, no en vano el título de la pieza musical se traduce como “El amor es una puerta

⁴⁴ “ANNA: Oh, boy! This is awkward. Not you’re awkward, but just because we’re... I’m awkward. You’re gorgeous. Wait, what?”

⁴⁵ “HANS: I mean, it’s crazy / ANNA: What? / HANS: We finish each other’s... / ANNA: Sandwiches!”

⁴⁶ Kristen Anderson- Lopez en «Frozen FANdemonium: A fantasy come True!», 17 Agosto 2015, acceso el 28 de Agosto de 2017, <https://d23.com/frozen-fandemonium-a-fantasy-come-true/.html>.

abierta”. El personaje aislado busca desesperadamente compañía y la encuentra en los brazos de un personaje masculino, así lo expresa en el primer verso de la canción.

“ANNA

Toda mi vida ha sido una serie de puertas cerradas,
y de pronto me topo contigo.”⁴⁷ (Secuencia 6).



La luna, el agua y el baile en pareja como elementos de exaltación del amor romántico. (Secuencia 9).

A la llamada romántica se suma el encuentro entre ambas hermanas, que se puede entender como otro tipo de llamada al corazón. Después de tantos años sin verse, la heroína se encuentra con su hermana por primera vez, sin embargo su reacción ante esta llamada es menos activa, y Anna se muestra prudente y reservada. Al abrirse las puertas del castillo, Anna no busca a su hermana, sino que sale del palacio para encontrarse con Hans; de hecho, tendrán que pasar varias escenas hasta que ambos personajes mantengan un diálogo. Tras el análisis del mundo ordinario, resulta confusa esta reacción de la heroína, que durante toda su infancia ha buscado estar junto a su hermana y ahora parece evitarla. En el baile del castillo (Secuencia 8) la heroína es obligada a situarse junto a Elsa, es en este momento cuando se da la primera conversación entre ambas. El lenguaje no verbal de la heroína refleja su incomodidad ante la hermana, muy contraria a su precipitada confianza con el personaje masculino.

Sin embargo, el amor entre las hermanas se revela en seguida, y los personajes comienzan a hablar y reír como si nada hubiese ocurrido en los últimos años. Pero cuando la heroína se muestra abierta a esta relación, Elsa vuelve a rechazar a su hermana.

“ANNA

Esto es muy agradable. Desearía que estuviéramos así
siempre.

⁴⁷ “ANNA: All my life has been a series of doors in my face / and suddenly I bump into you.”

ELSA

Yo también... pero no puede ser.

ANNA

¿Por qué no?

ELSA

No puede ser.”⁴⁸ (Secuencia 8).



Prudencia y rechazo gestual de la heroína ante el encuentro con la hermana. (Secuencia 8).

Y tras este rechazo de la hermana, la heroína vuelve a sentirse sola y el personaje masculino es de nuevo el que la rescata de su aislamiento: Hans aparece tras la pelea de las hermanas y coge a la heroína de la mano. A esta supuesta liberación de la soledad que representa Hans, se contraponen las palabras del personaje masculino:

“HANS

Me alegro de haberte atrapado”.⁴⁹ (Secuencia 8).

La heroína, cuyo principal atributo es el corazón, busca desesperadamente un acompañante, y encuentra en el personaje masculino esta compañía. Pero las palabras de Hans pueden entenderse no tanto como un salvamento sino como una carga; “*caught*” señala a la posesión. Al igual que el padre de la heroína que se mostraba como un personaje positivo cuando su comportamiento era sin duda negativo para las

⁴⁸ “ANNA: This is so nice. I wish it could be like this all the time / ELSA: Me too... But it can't / ANNA: Why not? / ELSA: It just can't.”

⁴⁹ “HANS: Glad I caught you.”

protagonistas, Hans parece cumplir el papel del salvador, pero sus palabras son las del personaje embaucador.

Como se ha mencionado, la llamada a la aventura de Anna es una llamada múltiple que se desata con la apertura de las puertas (Secuencia 5) y llega a su culmen en el momento en que Elsa muestra sus poderes (Secuencia 10). Las distintas llamadas al corazón de la heroína acaban por desencadenar la llamada externa y el conflicto básico del filme. Cuando Anna, sintiéndose alejada de su hermana, decide prometerse con Hans, Elsa se niega en rotundo, y aquí encontramos una frase que contradice todas las historias de amor romántica propuestas por Disney y su franquicia de princesas:

“ELSA

No puedes casarte con un hombre que acabas de conocer.”⁵⁰ (Secuencia 10).

La heroína, que se ha mostrado resuelta y activa en la llamada romántica, se niega a aceptar la prohibición de su hermana. Anna persigue a Elsa para conocer el porqué de su aislamiento, hasta que Elsa estalla y exhibe sus poderes. Elsa, que ya ha mostrado características propias de las antagonistas típicas de los cuentos de hadas (exclusión, poderes, realeza), revela unos poderes que parecen peligrosos para el resto de los personajes. Y ante tal situación, la primera voz que se alza advierte lo que el imaginario colectivo ha enseñado a todos sobre una mujer con poderes:

“DUQUE

“Brujería”⁵¹ (Secuencia 10).

Ante esta acusación, y la suma de otras como “monstruo”, Elsa se asusta y huye, congelando a su paso todo el reino de Arendelle. La heroína se encuentra en este momento ante la verdadera llamada a la aventura que genera el conflicto básico del filme. Como los héroes clásicos, Anna debe rescatar su reino del peligro, y a la vez rescatar a su hermana de otros que quieran apresarla. Tras el análisis de esta etapa, podemos definir a Anna como la verdadera heroína de la historia y a Elsa como la antagonista puesto que es ella quien pone en peligro el reino, niega el amor de la heroína con su prometido y escapa tras dañar a otros. Anna responde a la llamada de manera rápida y activa, según su personalidad impulsiva y atendiendo a su principal característica. La heroína actúa de manera compasiva ante la antagonista, y busca también rescatarla.

• La posición en el espacio para definir al personaje

La postura y gestualidad de la heroína indican su actitud activa ante la llamada a la aventura. Una vez que su reino está en peligro, Anna toma la decisión inmediata de buscar a Elsa. Montada en su caballo, la heroína anuncia su viaje y calma al resto de personajes.

⁵⁰ “ELSA: You can’t marry a man you just met.”

⁵¹ “DUKE: Sorcery.”

Siguiendo a Vogler, podemos comparar a Anna con héroes de la talla del rey Arturo: “Quizá la tierra esté moribunda, como sucede en los relatos del rey Arturo y la búsqueda del Santo Grial, el único tesoro que podría sanar la tierra herida”⁵². Efectivamente, Anna actúa como monarca, en este momento su postura erguida y su decisión indican su sentido del deber y su entrega total a la aventura para salvar Arendelle del hielo.

Muy al contrario, la llamada romántica ubica a la heroína en otro tipo de rol. Su actitud, aparentemente activa e impulsiva, choca con su gestualidad y postura. Los dos encuentros con el personaje masculino sitúan a Anna como personaje objeto, totalmente desprotegida y en situación de inferioridad. Si recordamos el primer encuentro entre Ariel y Eric en el análisis anterior, podemos observar cómo Hans también se encuentra literalmente en una posición superior al personaje femenino.



La posición en el plano como indicativo de la superioridad del personaje masculino frente al femenino. (Secuencias 8 y 6).

Los planos picados reservados para la heroína contrastan con los contrapicados que sitúan a Hans como personaje fuerte, recordando los ejes de oposiciones ya manidos que contraponen lo pasivo y lo femenino frente a lo fuerte y lo masculino. A las distintas posiciones de los personajes en el plano se suma la gestualidad de la heroína en estos encuentros; debido a la ya anunciada torpeza de Anna, ésta se tropieza y cae en ambos encuentros, de tal manera que Hans es el que la rescata de la situación.

En la secuencia 6, Anna choca con el caballo de Hans y cae sobre una barca con las piernas abiertas, postura que indica su clara disposición ante el personaje masculino. En la secuencia 10, se muestra de nuevo la torpeza de la heroína que es rescatada por Hans, tras un traspiés.

⁵² Vogler, El viaje del escritor, 48.



El juego de planos picados y contrapicados para mostrar la posición de inferioridad de la heroína. (Secuencias 6 y 10).

8.2.2.2. Cambio de motivaciones y conflictos.

La llamada a la aventura de la heroína trae consigo cambios en sus motivaciones y conflictos. Antes incluso de que las puertas del castillo se abran, observamos una nueva ilusión en la protagonista que antes desconocíamos. Como se ha mencionado en la primera etapa de este análisis, al crecer la protagonista mantiene la motivación principal de salir de su soledad, pero encauza esta motivación a una meta romántica; esta modificación se observa en la interacción de la heroína con los cuadros, y también en sus monólogos, que si antes se enfocaban en el deseo de estar con su hermana, al crecer buscan la compañía masculina:

“ANNA

Y de pronto lo veo a él allí de pie. Un encantador extraño, alto y guapo.”⁵³ (Secuencia 5).

Tras una primera etapa dedicada a conseguir la compañía de la hermana, la heroína crece y parece olvidar esta necesidad. Una vez se abren las puertas del palacio, Anna no busca a su hermana, sino el encuentro con su “media naranja” (“the one” como ella lo expresa). Esta búsqueda del amor romántico se materializa en el personaje de Hans, que engloba todos los deseos de la protagonista y representa la compañía que se le ha negado.

El temperamento impulsivo de Anna se refleja en este cambio repentino de motivaciones. Una vez conoce a Hans, su meta se convierte en la precipitada boda con el personaje masculino, y se topa con un nuevo conflicto: la negación de la hermana. Pero en esta misma secuencia (Secuencia 10), se revela el secreto de Elsa y de nuevo cambian las motivaciones de la heroína: la prioridad es ahora encontrar a Elsa y salvar Arendelle.

⁵³ “ANNA: I suddenly see him standing there, a beautiful stranger, tall and fair.”

Después de analizar la llamada a la aventura, queda claro el carácter voluble de la heroína cuyos conflictos y motivaciones varían según los agentes externos que la rodean. A pesar de convertirse, tras la última llamada, en la heroína clásica que busca la salvación de su reino, Anna no posee los rasgos típicos del héroe, su inestabilidad y torpeza parecen situarla en el papel de heroína cómica. El único atributo que permanece inmutable en el personaje es el mismo que define a la heroína y le confiere todo su poder: el corazón. Una característica propia de los personajes femeninos de Disney, y que tanto se ha repetido en los dos análisis anteriores. El corazón engloba todas las características históricamente atribuidas a los personajes femeninos: dulzura, inestabilidad, empatía y un largo etcétera que encasillan a la heroína.

8.2.3. El rechazo a la llamada.

8.2.3.1. Definición del personaje según su respuesta a la llamada.

“Mientras que llegados a este punto algunos héroes expresan miedo, renuncia o rechazo, otros no titubean ni manifiestan temor alguno. Son los héroes resueltos o deseosos, que han aceptado o incluso buscado la llamada de la aventura. Propp los denomina buscadores, y los opone a los héroes víctimas. Sin embargo, el temor y la duda que pone en evidencia ese rechazo a la llamada también hallarán vía de expresión en las historias de héroes deseosos. Otros personajes expresarán el miedo, advirtiendo de este modo tanto al héroe como al espectador de lo que podría surgir más adelante en el camino.”⁵⁴

Así define Vogler a los héroes resueltos entre los que se encuentra Anna. El personaje analizado ha aceptado la aventura, incluso la ha propiciado consciente o inconscientemente en varios momentos. Al buscar desesperadamente un compañero romántico, Anna intenta forjar su propia aventura con la boda con Hans. También en la secuencia 10 Anna fuerza inconscientemente a Elsa a revelar sus poderes. Una vez el reino se congela, la heroína no tiene dudas sobre su siguiente paso.

La personalidad impulsiva de Anna va acorde con su búsqueda de la aventura. Sin embargo, el rechazo a la llamada sí que existe en esta película, personificado en el resto de personajes. Si comparamos a ambas hermanas, la llamada a la aventura tiene significados diferentes para cada una: para Anna, la llamada es tentación, para Elsa es desorientación. Ante la primera llamada (la apertura de las puertas), Elsa se muestra reticente, ella será la que indique el miedo ante lo desconocido, mientras que Anna personifica la emoción de la aventura. Lo mismo ocurre con la llamada al amor romántico, que Anna busca y acepta sin meditación, al contrario de Elsa, que se opone al matrimonio entre Hans y Anna. Vemos en esta etapa como ambos personajes podrían ser las dos partes

⁵⁴ Vogler, El viaje del escritor, 144.

de un personaje más complejo, de una verdadera heroína que acepta la aventura siendo consciente del peligro que acecha.

Tras la llamada definitiva a la aventura, Anna se presenta como una verdadera heroína y su posición en el plano así lo demuestra. Al tomar la decisión de salvar al reino, la heroína aparece por primera vez en una posición de superioridad frente al personaje masculino, pues la llamada a la aventura pesa más que la llamada romántica. En esta secuencia, será Hans quien personifique el miedo a la llamada, al alertar a Anna de los peligros que conlleva su viaje.



Inversión de roles tras la aceptación de la llamada a la aventura (Secuencia 10).

8.2.4. La travesía del primer umbral.

El bosque vuelve a ser la senda que conduce al mundo especial, el símbolo del paso de la infancia a la madurez. Una vez se han abierto las puertas del castillo, y la heroína ha salido de su hogar (símbolo de su infancia), es el momento de adentrarse a lo desconocido, y es el bosque el abismo entre ambos lugares.

Pronto, la seguridad de Anna se traduce en una profunda insensatez. La heroína resuelta no ha preparado el viaje y se ha adentrado en la aventura sin una estrategia, sin conocimientos y sin un mentor que la guíe en el mundo desconocido. Anna aparece desamparada en el cruce del primer umbral, pues el bosque no sólo representa la puerta de un mundo a otro sino que encierra grandes peligros y complicaciones. La ya anunciada torpeza de la heroína será su principal obstáculo ante el cruce del primer umbral. Tras caer y perder a su caballo (Secuencia 12), la incapacidad de retornar y las dificultades de la nieve ponen de manifiesto las incapacidades de la heroína para afrontar la aventura. El bosque se torna más peligroso y oscuro en cada plano, simbolizando las dificultades a las que se enfrenta Anna.



Los peligros del paso al mundo especial simbolizados en la oscuridad y los contratiempos del bosque (Secuencia 12).

8.2.4.1. Definición del personaje según el guardián del umbral.

- **Tipo de guardián**

Como ya se ha mencionado, son los propios defectos de la heroína (su impulsividad y su torpeza) los principales obstáculos que se encuentra en el cruce del primer umbral. Aún con todo, se puede distinguir en esta etapa una figura que representa al guardián del umbral; el personaje que se interpone entre ambos mundos es Kristoff (ya presentado en la secuencia 1), que se convertirá en aliado y pareja romántica de la heroína. Este cambio de máscara de Kristoff (de guardián a aliado) se realizará gracias al ingenio de la heroína y a su capacidad para ver la bondad en otros (de nuevo, el corazón como característica y arma principal del personaje).

El guardián del umbral suele ser, si no el villano, un personaje que lo represente o lo imite; sin embargo, hay ocasiones en los que el guardián sólo aparenta ser un antagonista, prohibiendo el paso a la heroína, pero ésta puede aprender del personaje, tomar sus enseñanzas e incluso hacerle su aliado. A propósito de este cambio de máscaras del guardián, Vogler cita a Campbell:

“Los héroes deben aprender a leer las señales que proceden de sus guardianes del umbral. En *El poder del mito*, Joseph Campbell ilustró esta idea con un hermoso ejemplo que trajo de Japón. En muchos casos, estatuas de diablos feroces guardan la entrada a los templos de ese país oriental. Lo primero que percibimos es que tienen alzado uno de sus brazos, como si fueran policías espetando « ¡Deténgase! ». Con todo, al acercarnos notamos que con la otra mano nos invitan a entrar. Así pues, el mensaje transmitido es el siguiente: quienes se dejen engañar por las apariencias externas no tendrán acceso al mundo especial, pero

quienes vean la realidad interna que subyace a las impresiones superficiales serán bienvenidos.”⁵⁵

De esta forma, Anna reconoce las capacidades de Kristoff como experto de la montaña y busca la forma de convertirlo en su compañero de viaje. En la secuencia 12, Kristoff aparece como un guardián fiero. Su rostro cubierto y su enorme aspecto producen miedo en la heroína, que camina hacia atrás y evita fijar la mirada en él. Pero, tras convertirse en aliado, se revela el carácter bueno de Kristoff, a través de su amistad con el reno Sven, permitiendo ver su rostro redondeado y su trato cariñoso hacia otros personajes.



Presentación del guardián del umbral como personaje temible y transformación tras convertirse en aliado de la heroína (Secuencia 12).

En esta misma secuencia, otro personaje se presenta como guardián del umbral, no tanto por su aspecto o conflicto con la heroína, sino por su posición en la trama y en el espacio. Oaken es un hombre grande y delicado que vive en dentro del bosque en una tienda dónde la heroína se provisionará y conocerá a Kristoff. Oaken funciona como guardián en tanto que es la figura que se encuentra entre el bosque (el umbral) y la montaña helada (mundo especial). Sin embargo, este personaje tiene la máscara del donante, ya que da cobijo a la heroína y le vende la ropa de invierno necesaria para el viaje. “No es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere”⁵⁶, así pues, Oaken funciona como ayudante y unión entre ambos mundos. De nuevo, es un personaje masculino quien interactúa con la heroína.

En esta secuencia, la heroína cambiará de nuevo de atuendo para simbolizar su cruce definitivo del umbral; Anna ya está preparada para la aventura, vestida con ropa de invierno y peinada con sus habituales dos trenzas. El traje mantiene los colores verde magenta y negro propios del personaje, pero se añade el azul (color que simboliza el invierno y representa a su hermana Elsa).

⁵⁵ Vogler, *El viaje del escritor*, 90.

⁵⁶ Campbell, *El héroe...*, 48.

- **Actitud ante el guardián: conflicto o pacto**

Tras reconocer en Kristoff a un posible aliado, Anna pacta con el guardián. En este momento, las posiciones se invierten y es la heroína la que está por encima del personaje masculino. Desde una posición de poder, Anna exige la ayuda de Kristoff a cambio de ciertos objetos que éste desea. Podemos ver en esta escena la primera muestra de violencia de la heroína, que lanza un saco a la cara de Kristoff. La posición activa de Anna se ve suavizada por su carácter cómico; a pesar de intentar parecer fuerte y dominante, la heroína está asustada ante la situación, hecho que demuestra con gestos exagerados y nerviosos. Pasado el pacto, Anna se esconde tras una puerta para respirar y demostrar así su nerviosismo.



Fingida actitud de poder frente al guardián (Secuencia 12).

La secuencia 12 también revela un nuevo conflicto personal entre la heroína y el nuevo personaje masculino. Kristoff se presentó en la secuencia 1 como un niño solitario y cariñoso con su reno que es adoptado por unos troles del bosque. En la secuencia 12, Kristoff reaparece más fuerte y robusto, y con una personalidad ermitaña, fruto de su soledad en el bosque. La empatía y dulzura del personaje se canalizan en su relación con el reno Sven. La canción de Kristoff, *Rindeers are better than people*, confirma su soledad y su personalidad ermitaña. En contraposición a la dulzura y espontaneidad de la heroína, Kristoff se presenta como cínico y reservado. Así se crea un conflicto personal (Ana/Kristoff) que llevará consigo distintas dicotomías (compañía/soledad, corazón/físico, emoción/ razón).

8.2.4.2. Las opciones que se abandonan al atravesar el umbral.

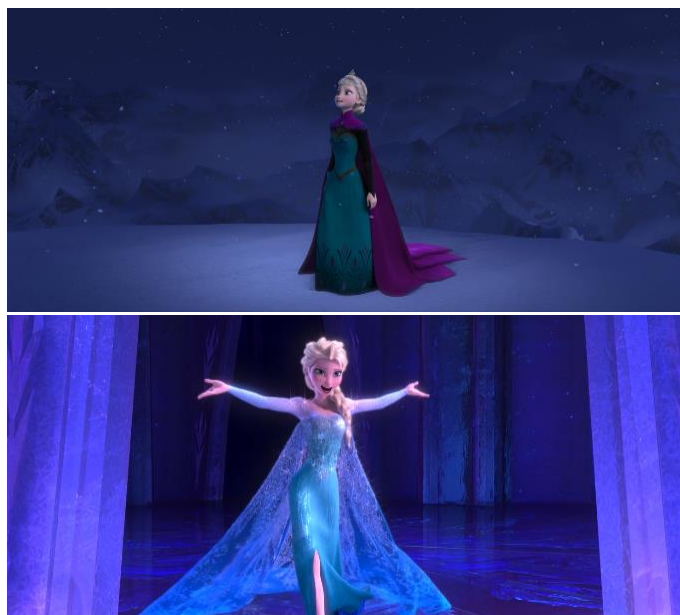
Anna es una heroína resuelta y activa que ha buscado la aventura y ha aceptado sus consecuencias. Salvo el confort y seguridad de su castillo, nada ha rechazado Anna para

atravesar el umbral. Los conflictos internos de la protagonista carecen de peso si observamos la falta de sacrificio que realiza al adentrarse en la aventura.

Sin embargo, existe otro personaje de igual importancia que Anna en la trama, puesto que funciona como antagonista pero también como parte inseparable de la propia heroína: Elsa. La hermana mayor de Anna se adentra en el mundo especial a través de un umbral puramente psicológico. Tras revelar sus poderes (secuencia 10), Elsa huye de Arendelle y se refugia en el bosque donde crea un mundo helado que será su refugio y se convertirá en el mundo especial de la heroína. Como para Anna, Arendelle simboliza la infancia de Elsa, pero también implica su opresión y la prohibición de mostrarse tal y como es ella. Así, Elsa se enfrenta en el umbral ante un guardián psicológico, con el que pacta. Por fin deja libres sus poderes y demuestra su individualidad. Pero, al atravesar el umbral, Elsa abandona a su hermana y sus obligaciones como reina, por lo que su aventura se revela más dramática que la de la heroína.

En la secuencia 11, Elsa cruza el umbral y construye su fortaleza helada mientras interpreta el número musical *Let it go*. Esta secuencia, que se ha convertido en la más icónica del filme, describe el paso de Elsa de su infancia a su madurez, al huir de los demás, el personaje puede revelarse tal y como es. Y este cambio psicológico expresado en la canción también tiene su representación externa en la apariencia física de Elsa.

Según avanza la secuencia musical, Elsa va desprendiéndose de su capa y sus pesados ropajes para vestirse con un vestido de hielo que marca su figura y deja ver su pierna desnuda. Resulta revelador como las ideas de madurez y libertad que implica esta canción van unidas a la belleza física del personaje femenino. El cabello, antes recogido en un moño, se despeina en una trenza ladeada; los hombros se desnudan y el vestido estrecho marca la cadera de Elsa que se mueve exageradamente al caminar.



Simbolización de la libertad y el empoderamiento a través de la objetualización del cuerpo femenino (Secuencia 11).

8.2.5. Las pruebas, los aliados y los enemigos.

Una vez dentro del nuevo mundo, Anna soporta distintas pruebas hasta llegar a la caverna más profunda – El castillo de Elsa -; durante este viaje, los encuentros con los aliados y los enemigos ayudan a desarrollar el personaje de la heroína, a la vez que se revelan antiguos conflictos y surgen otros nuevos.

8.2.5.1. Contraste entre el mundo ordinario y el mundo especial.

Anna, símbolo de la primavera y el calor, se enfrenta a un mundo especial construido en el hielo. Como parte de su camino de madurez, la heroína se ha preparado para la batalla, y el nuevo mundo se presenta en cada escena menos tenebroso. En la etapa anterior, la heroína consigue los elementos necesarios para reanudar el canino: ropa de abrigo, provisiones y un guía. Por tanto, podemos concluir que Anna, a pesar de su personalidad impulsiva, se introduce en el mundo especial preparada para futuros acontecimientos.

La montaña helada aparece al principio como un espacio lúgubre y peligroso, plagado de lobos, baches e incomodidades. Sin embargo, según la heroína va superando las pruebas, el escenario se torna más amable. El monte nevado, espacio que representa a la hermana solitaria y retraída, se alza ante Anna como un lugar hermoso, cuidado y lleno de detalles. La heroína descubre los matices del invierno, apreciando lo que antes tachaba de extraño. El mundo especial se va llenando de luz y belleza al conocerlo, incluso adoptando el color magenta (tonalidad ligada a Anna). Podemos ver un paralelismo entre el espacio y los poderes de Elsa, antes recibidos con miedo pero que, con el paso del tiempo, son aceptados por la heroína como algo positivo. Así lo vemos en su cambio de opinión ante la nevada:

“ANNA

Nieve. Tenía que ser nieve. No podía haber tenido un superpoder tropical.”⁵⁷ (Secuencia 12).

“ANNA

No sabía que el invierno podía ser tan hermoso.”⁵⁸ (Secuencia 14).

⁵⁷ “ANNA: Snow, it had to be snow, she couldn’t have had tropical magic.”

⁵⁸ “ANNA: I never knew winter could be so beautiful.”



Cambios en la presentación del espacio, simbolizando las distintas etapas del camino, y cómo la heroína madura y reconoce las virtudes de su hermana (Secuencias 13 y 14).

8.2.5.2. Definición del personaje según sus aliados y sus enemigos.

- **Los aliados**

En esta etapa, la heroína cuenta con la ayuda de sus aliados Kristoff y Sven, a los que se une un nuevo compañero, el muñeco de nieve Olaf. A lo largo del camino, estos aliados servirán para definir y desarrollar el personaje de Anna; además, cambiarán de máscara en varios momentos, cumpliendo las funciones de mentor, pareja romántica y donante.

Kristoff, el huraño cortador de hielo, es el personaje principal en esta nueva trama. Una vez cambiada su máscara, de guardián del umbral a aliado, Kristoff funciona como guía y protector de la heroína. Dados sus conocimientos del mundo especial, Kristoff rescata a Anna en más de una ocasión, destacando la incapacidad de la heroína para enfrentarse a la aventura en solitario. Sirva como ejemplo la secuencia 16, en la que Anna intenta escalar una montaña ante la mirada divertida de Kristoff. La torpeza y la vis cómica de Anna la sitúan de nuevo como heroína cómica, mientras que Kristoff se define como personaje imperturbable encargado del cuidado de la heroína. El personaje masculino parece reírse de los intentos fallidos de Anna para valerse por sí misma, destacando la vulnerabilidad de la heroína.

A pesar del arrojo del personaje femenino, sus virtudes heroicas se ven debilitadas, incluso cómicas, frente a Kristoff, un personaje físicamente más grande y fuerte, que además es experto en el mundo especial y posee la tranquilidad del buen estratega. Como la princesa Leia y Han Solo (*Star wars*, 1977) y tantos otros personajes, este tipo de

parejas restan heroicidad a los actos de los personajes femeninos, porque el personaje masculino que lo acompaña es más fuerte, más sabio y más tranquilo.



La heroína indefensa ante los ojos del personaje masculino (Secuencia 16).

En la interacción de Kristoff con la heroína surge además una nueva característica de Anna. Como ya se ha mencionado, el conflicto personal entre Anna y Kristoff se traduce en los diferentes estilos de vida de los personajes, en los que se contraponen el corazón de Anna frente al espíritu solitario de Kristoff. En esta etapa, Anna cumple el arquetipo cinematográfico de Manic Pixie Dream Girl (MPDG). El término Manic Pixie Dream Girl fue designado por Nathan Rabin en 2007 para describir a los personajes femeninos secundarios cuya existencia se basa en intentar hacer feliz a un personaje masculino, normalmente solitario o deprimido. Estos personajes femeninos son excéntricos y exageradamente optimistas, a fin de contrastar con la naturaleza seria y melancólica del protagonista. Si bien Anna es la heroína de la trama, si posee en este conflicto personal los rasgos de la MPDG que se acentúan en sus conversaciones con Kristoff. En esta misma secuencia, encontramos una conversación entre ambos personajes sobre la necesidad de estar solo, idea que Anna rechaza por completo.

“KRISTOFF

¿Cómo sabes que Elsa quiere verte?

ANNA

No te estoy escuchando, tengo que concentrarme.

KRISTOFF

¿Sabes? La mayoría de la gente que desaparece en las montañas quiere estar sola.

ANNA

Nadie quiere estar solo.”⁵⁹ (Secuencia 16).

La ya cómica y disparatada personalidad de Anna se acentúa en su relación con Kristoff. La heroína que busca desesperadamente compañía choca con la tranquila y solitaria vida del personaje masculino. También se contraponen la experiencia de Kristoff ante distintos aspectos de la vida, frente a la mentalidad infantil de la heroína. Cabe destacar el diálogo entre ambos personajes en la secuencia 13. Anna explica a Kristoff su relación con Hans, provocando el enfado del personaje masculino ante la rapidez de su compromiso. Kristoff intenta hacer entender a Anna la locura de comprometerse con alguien al que apenas conoce, haciéndole una serie de preguntas sobre Hans, a lo que Anna responde con el manido discurso basado en el amor romántico tan presente en los filmes de Disney:

“ANNA

Mira, todo eso no importa realmente si es amor verdadero.”⁶⁰ (Secuencia 13).

La defensa del amor verdadero y la necesidad de estar acompañada son dos de los temas principales en los diálogos de estos dos personajes, con el fin de destacar la dulzura de Anna y el sentido común de Kristoff. El personaje masculino, se sitúa en un plano superior, no sólo en las escenas de riesgo dentro de la montaña, también en un plano superior moral al expresar lo que el espectador ya pensaba sobre la necesidad de comprometerte con un desconocido. Por tanto, podemos concluir que el personaje de Kristoff funciona como aliado, en ocasiones con las máscaras de la pareja romántica y del mentor.

Sven, el reno de Kristoff, es otro de los aliados principales de la heroína. Su papel es el de canalizar los sentimientos de Kristoff. Dado que el cortador de hielo no comparte sus sentimientos, Sven será el personaje que utilice para expresar sus ideas y emociones; hasta el punto de que en varios momentos Kristoff utiliza la voz de Sven para hablar y contestar a sus propias preguntas. El reno forma parte del personaje de Kristoff, siendo su lado más amable y tierno, el que anima al personaje a ayudar a la heroína y el primero en darse cuenta de la relación romántica entre Kristoff y Anna. Para Anna, Sven será un personaje para desarrollar y expresar sus capacidades empáticas, como ya lo ha hecho en todos sus encuentros con animales mansos durante el filme.

El último aliado que aparece en esta etapa es Olaf, un muñeco de nieve construido por Elsa durante su tema musical *Let it go*. Olaf es la unión entre ambas hermanas, el símbolo de su niñez y la representación de cada una de ellas, dado que está hecho de nieve (remitiendo a Elsa) pero le gusta todo tipo de cosas calientes (aludiendo a Anna). Este personaje es por tanto un aliado distinto, un ser mágico que posee la torpeza y la gracia

⁵⁹“KRISTOFF: How do you know Elsa even wants to see you? / ANNA: I’m just blocking you out cause I gotta concentrate here / KRISTOFF: You know, most people who disappear into the mountains want to be alone / ANNA: Nobody wants to be alone.”

⁶⁰ “ANNA: Look, it doesn’t matter; it’s true love.”

de Anna, pero conoce el corazón de Elsa, su creadora. Con Olaf, varias son las contraposiciones de las hermanas que se difuminan, especialmente los conceptos “Tiempo histórico/ Tiempo legendario”, dado que Anna comienza a participar en el mundo mágico y legendario del que Elsa forma parte. También las contraposiciones “Calor/Frío” se unen en este personaje, un muñeco de nieve al que le gustan “los abrazos calentitos”. En el personaje de Olaf las características de ambas hermanas se unen. Este personaje también representa la infancia de la heroína, si recordamos *El mundo ordinario* de la heroína, Elsa construye a Olaf para Anna, y la heroína recurre siempre a la misma pregunta para tentar a su hermana a jugar: “¿Quieres construir un muñeco de nieve?”.



La unión de las hermanas a través del muñeco de nieve construido por Elsa para Anna en su infancia (Secuencia 2), y creado de nuevo en el cruce del primer umbral de Elsa para que sea aliado de Anna (Secuencias 11 y 14).

• Los enemigos.

En este filme es difícil establecer el rol de antagonista a un personaje concreto, puesto que el verdadero malvado de la trama no dará la cara hasta la etapa del *Regreso*. Sin embargo, varios son los enemigos de Anna durante su viaje; la principal antagonista es Elsa, dado que ella es la que ha puesto en peligro el reino, la única con poderes mágicos para hacer el mal. Pero también es el objeto de deseo de Anna, su vellocino de oro. La única oportunidad de descongelar Arendelle se encuentra en las manos de Elsa.

Como Elsa se define por el espacio que ella misma ha creado, Olaf es parte de este personaje y representa a Elsa en cuanto a que es su creación, un ser lleno de contrastes, creado enteramente de hielo. Pero también existen otro tipo de personajes representación del mundo helado de Elsa. Los lobos, primera prueba que se encuentran Anna y Kristoff en el camino, son parte del bosque helado de Elsa, representantes del miedo y los peligros que la reina encierra, además de ser el símbolo clásico del guardián. Los lobos están en los umbrales, preparados para advertir a los caminantes de los peligros que acechan, incluso hoy en día el lobo “aparece como guardián en gran número de monumentos”⁶¹.

⁶¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, (Barcelona: Labor, 1992), 279.

En su enfrentamiento con los lobos, Anna sale airosa gracias a la ayuda de Kristoff y Sven.

8.2.6. La aproximación a la caverna más oscura.

En esta etapa, la heroína se adentra en “el enclave más peligroso del mundo especial”⁶², en este caso, el castillo helado. Según se aproximan a la caverna, el espacio se muestra hostil para los visitantes. El hielo, antes hermoso, vuelve a ser un elemento peligroso para la heroína y los aliados, con formas puntiagudas a modo de lanzas.



Al aproximarse a la caverna más profunda, el entorno se vuelve hostil. Las líneas puntiagudas del hielo, incitan a los héroes a que regresen, señalando el camino contrario al que se dirigen (Secuencia 16).

Al llegar al castillo de Elsa, Anna se prepara para entrar, es en este momento cuando toma la decisión de enfrentarse a solas. Como los héroes clásicos, se separa de sus aliados en el momento del enfrentamiento con el mal.

8.2.6.1. El cambio de la trama.

El único plan de Anna es convencer a su hermana para que vuelva y rescate el reino, sin embargo, su plan se trunca cuando descubre que Elsa vive libre en su soledad y no desea volver. En este momento, Anna repite el tema musical *For the first time in forever*, pero en esta ocasión podemos ver un cambio en la canción que refleja las nuevas motivaciones y los conflictos del personaje. La heroína, que ya ha cruzado el primer umbral y está en proceso de convertirse en adulta, ha cambiado sus deseos. La necesidad de buscar una pareja romántica y de abrir las puertas del castillo para conocer el mundo ya no son sus principales motivaciones. La letra de la canción muestra como Anna desea salvar a su hermana y a su reino. Ya conoce y comprende las razones de la hermana, ha

⁶² Vogler, El viaje del escritor, 52.

visto la belleza en la nieve y ha recordado su infancia con Olaf, está preparada para no tener miedo y cumplir su deber como hermana y princesa.

“ANNA

No tienes que mantener la distancia ya,
porque por primera vez en la vida,
por fin lo comprendo.
Por primera vez en la vida,
podemos arreglar las cosas juntas.
Podemos bajar de esta montaña juntas.
No tienes que vivir con miedo.
Porque por primera vez en la vida
estaré contigo.”⁶³ (Secuencia 17).

La trama ha cambiado, no sólo porque Anna actúa ahora como una verdadera heroína y se niega a dejar a su hermana en soledad. También el cambio de sus motivaciones demuestra la madurez de la heroína y los conocimientos recibidos en el viaje. Al conocer la verdad, se conoce a sí misma y sus obligaciones como hermana y princesa.

Sin embargo, otro giro en la trama hará cambiar las posiciones de ambas hermanas. El plan de Anna se frena al descubrir que Elsa no puede devolver el verano a su reino, dado que su poder es sólo de congelación. La heroína carece de plan, sin embargo, su carácter optimista e impulsivo, le lleva a insistir a su hermana. Pero Elsa comienza a ponerse nerviosa y sus poderes se descontrolan hiriendo a Anna. Elsa vuelve a cumplir el rol de antagonista de la trama. Aunque sus intenciones no sean malas, ha herido a la heroína y lo ha hecho dañando su bien máspreciado, su corazón.

8.2.6.2. Antecedentes y obstáculos.

Durante todo el filme, varios han sido los antecedentes que nos informan de que la herida de la heroína es mortal. Su corazón, principal atributo y arma, ha sido dañado con el hielo. Si recordamos la primera secuencia, los cortadores de hielo ya informaban en la canción *Beware the frozen heart* de la fuerza del hielo, “más fuerte que cien hombres”. También el trol Grand Pabbie indicaba en la secuencia 3 los peligros de un corazón dañado.

“ABUELO TROL

“Tenéis suerte de que no haya sido en el corazón. El corazón no es tan fácil de cambiar, pero la cabeza puede persuadirse.”⁶⁴ (Secuencia 3).

⁶³ “ANNA: You don’t have to keep your distance anymore / Cause for the first time in forever / I finally understand / For the first time in forever / We can fix this hand to hand / We can head down this mountain together / You don’t have to live in fear / Cause for the first time in forever / I will be right here.”

⁶⁴ “GRAND PABBIE: You are lucky it wasn’t her heart. The heart is not so easily changed, but the head can be persuaded.”

En la misma secuencia 3, los trols advierten a Elsa del peligro de su poder:

“ABUELO TROL

“Elsa, escucha, tus poderes crecerán. Hay belleza en tu magia... pero también un gran peligro. Debes aprender a controlarlo. El miedo será tu peor enemigo.”⁶⁵ (Secuencia 3).

Efectivamente, el miedo de Elsa a dañar a alguien es precisamente el que descontrola sus poderes. La heroína, herida de muerte, vuelve a intentar rescatar a su hermana, pero ésta se niega a marcharse de su reino helado y crea a un gran muñeco de nieve para echar a Anna, Kristoff y Olaf del castillo.

Si Olaf era la representación de la infancia y el amor de ambas hermanas, este nuevo personaje, también creado por Elsa es el símbolo del miedo y la soledad de la antagonista. El gran muñeco de nieve es la materialización de la separación de las hermanas, por ello, se interpone entre ambos personajes dejando a Elsa sola, y a Anna acompañada de sus aliados. Este nuevo personaje, que hace las veces de guardián del umbral, será el principal obstáculo de Anna en el plano físico, además de simbolizar los obstáculos emocionales a los que se enfrenta la heroína.



La materialización del miedo de Elsa y la separación de las hermanas, en el gran muñeco de nieve creado por Elsa (Secuencia 17).

8.2.7. La odisea.

8.2.7.1. Tipo de crisis.

⁶⁵ “GRAND PABBIE: Listen to me, Elsa, your power will only grow. There is beauty in your magic... But also great danger. You must learn to control it. Fear will be your enemy.”

En la odisea, la heroína se enfrenta a una crisis múltiple: interna, amorosa y externa. La crisis interna de Anna se refiere a su conflicto con Elsa; la relación de la heroína con su hermana parece haber terminado, Elsa se despide de Anna y le obliga a no volver (creando a un gran muñeco de nieve que le impide el paso). La heroína, cuyo principal conflicto es su relación con Elsa, siente haber perdido esa batalla. Como ya se ha dicho, este conflicto no es sólo de relación, también es interno puesto que Elsa y Anna pueden analizarse como dos personajes distintos o como partes de un todo. El frío y el calor, el invierno y la primavera, son conceptos que no existen el uno sin el otro.



El corazón de la heroína es atacado por su hermana Elsa. El corazón, principal atributo de la heroína, se congela, simbolizando el fin de su relación con la hermana y el enfrentamiento a una muerte posible. (Secuencia 17).

Tras su fallo en esta misión, Anna también se enfrenta a una crisis externa, dado que su cometido como princesa también ha fracasado. La heroína no puede salvar Arendelle de la congelación. Sus planes han sufrido un revés, y la heroína se muestra totalmente débil; a este sufrimiento se le añade otra contrariedad, Anna ha sido herida por su hermana. Este ataque es, además, un símbolo de su conflicto interno, ya que el corazón congelado no sólo es la causa de la muerte externa, también simboliza el fin de la relación de las hermanas, y la caída de la heroína, cuyo principal atributo es el corazón.

La heroína combate una muerte posible, no sólo tras el ataque de su hermana, también al enfrentarse al gran muñeco de nieve, en una secuencia de persecución donde la heroína hará frente a la muerte en distintas escenas. La crisis externa de la heroína se traduce en la secuencia 18 en una persecución donde la heroína intentará salvar su vida tras el ataque de su hermana y el muñeco de nieve creado por ella.



La crisis externa de la heroína en su enfrentamiento a la muerte. (Secuencia 18).

La crisis romántica, que llegará a su clímax en la etapa de *El camino de regreso*, se muestra con las primeras dudas de la heroína sobre sus sentimientos hacia Hans. Tras su batalla con el muñeco de nieve, Anna parece haber desarrollado sentimientos románticos hacía Kristoff. A la vez, el cortador de hielo se muestra más amable y tierno, puesto que la heroína ha conseguido descongelar su corazón.

De nuevo, el espíritu impetuoso y el carácter enamoradizo de la heroína salen a relucir; en menos de un día, Anna parece haberse enamorado de otro hombre, el segundo al que conoce. La heroína vuelve a jugar en esta etapa el arquetipo de la MPDG que con su personalidad alocada logra enamorar al personaje masculino distante y frío. Sin embargo, esta trama romántica se presenta como una crisis ya que Anna está prometida a Hans y, si es una verdadera heroína, no puede faltar a su palabra.



Primeras señales de la crisis romántica de la heroína. Anna y Kristoff se enamoran. (Secuencia 18).

8.2.7.2. Actitud del personaje ante la odisea.

Tras analizar esta etapa, se aprecian varios rasgos heroicos en Anna. La heroína se enfrenta a la odisea con una actitud activa. Fiel a su comportamiento en etapas anteriores, Anna se muestra impulsiva y decidida en la Odisea. Su expresión corporal muestra su enfado y arrojo en la batalla con el muñeco de nieve. Cabe destacar la compenetración de la heroína con el personaje masculino en la secuencia 17, en la que ambos personajes se ayudan mutuamente sin que haya un claro personaje activo. De tal manera que se presenta una secuencia de persecución en el que el personaje femenino es igual de activo, enérgico y hábil que el personaje masculino.



Secuencia de persecución cooperativa, en la que ambos personajes se ayudan mutuamente, omitiendo la clásica escena de rescate del personaje femenino. (Secuencia 18).

Sin embargo, esta actitud activa ante el enfrentamiento se atenúa por el comportamiento infantil de la heroína. Si bien, Anna se muestra heroica en la batalla, la mayoría de obstáculos son originados por la propia heroína y su carácter impulsivo. A las equivocaciones de Anna que desencadenan la persecución del gigante, hay que sumar la celebración infantil de cada acto heroico del personaje femenino. Mientras que la actuación valiente de Kristoff se entiende como normal, Anna celebra sus triunfos aplaudiendo y dando pequeños saltos.

8.2.8. La recompensa.

8.2.8.1. La celebración.

Tras sobrevivir al monstruo de nieve, la heroína y sus ayudantes tienen motivos para el festejo. Aunque el pelo canoso de Anna sea antecedente de otra posible muerte, la tensión de la trama baja y es el momento de una secuencia de celebración. La heroína y sus ayudantes regresan al bosque dónde conocerán a los troles. Estos personajes representan el alivio cómico tan necesario después del enfrentamiento a la muerte.

De nuevo la heroína se unirá simbólicamente a la hermana formando parte de la magia que envuelve el bosque; la contraposición “Tiempo histórico/ Tiempo legendario” que representaban la heroína y Elsa se difumina en esta escena en la que los troles – seres

legendarios de la mitología nórdica – conocen a la heroína y le ayudan a apoderarse de la espada.

“De la cruzada del héroe puede obtenerse un mejor entendimiento del sexo opuesto, una capacidad para ver allende la apariencia externa y cambiante de las cosas, que en última instancia conduce a la reconciliación”⁶⁶

La celebración se define en esta secuencia a través del tema musical *Fixer upper*, interpretada por los troles. En esta escena, Anna conoce con mayor profundidad a Kristoff, resolviendo un conflicto anterior. La relación entre la heroína y el aliado se estrecha, y Kristoff pasa a tener la máscara del ser amado, trayendo consigo un conflicto que ya asomaba en la etapa anterior.

8.2.8.2. El cambio del personaje.

El cambio físico de Anna se manifiesta en su cabello que se vuelve blanco en esta secuencia. Sin embargo, el cambio interno del personaje es el que tiene mayor importancia en esta escena. Durante el tema musical, Anna recibe la recompensa del héroe tras la batalla. En este caso, la espada “no es sino el conocimiento o la experiencia que posibilitan el entendimiento de las fuerzas maléficas”⁶⁷. La heroína no sólo se reconcilia con Kristoff y reconoce en este personaje una nueva figura; también recibe, a través de la canción de los troles, las claves para salvarse y salvar a su reino, además de resolver el conflicto personal con la hermana.

“TROLL

Decimos que el amor es una fuerza mágica.
Las personas cometen errores
Cuando están enfadados, asustados o estresados.
Pero si pones un poco de amor en su camino,
¡Sacarás lo mejor de ellos!
¡El amor verdadero saca lo mejor de nosotros!”⁶⁸
(Secuencia 20).

Esta canción parece tratar sobre el amor entre la heroína y el personaje masculino, sin embargo es la clave para que la heroína pueda resolver sus conflictos. Aunque ella no lo entienda ahora, esta recompensa le ayudará a salvar a su reino y a su hermana. Pero la heroína no parece preparada para la batalla, dado que no sabe interpretar el consejo de los troles y busca en las referencias al amor verdadero un significado puramente romántico.

⁶⁶ Vogler, *El viaje del escritor*, 55.

⁶⁷ Ídem.

⁶⁸ “TROLL: We’re only saying that love’s a force / that’s powerful and strange / People make bad choices / if they’re mad or scared or stressed / But throw a little love their way / and you’ll bring out their best! / True love brings out the best!”

La indefensión de la heroína se hace patente en su aspecto físico, su pelo se torna blanco y su gestualidad indica dolor y debilidad. La cercanía de la muerte se subraya con la frase de Kristoff – que ya pronunció la Reina en la secuencia 2 -:

“KRISTOFF

Está fría como el hielo”⁶⁹ (Secuencia 20).

En la etapa de la recompensa, en la que los héroes suelen presentar un aspecto fuerte, apoderándose de la espada y preparándose para la batalla, Anna se muestra más indefensa que nunca. Las características heroicas que poseía en su presentación (agilidad, arrojo y fuerza) han desaparecido. Ante esta situación, Anna recibe la recompensa del conocimiento.

“ABUELO TROL

Anna, tu vida corre peligro. Hay hielo en tu corazón, depositado por tu hermana. Si no deshaces este hielo, te congelarás para siempre.”⁷⁰ (Secuencia 20).

Los miedos de la audiencia se hacen realidad, la heroína corre grave peligro. Las referencias al corazón helado son un claro sinónimo de la muerte. Sin embargo, en esta etapa de recompensa, Anna recibe de nuevo las indicaciones para superar la gran prueba final:

“ABUELO TROL

Sólo un acto de amor verdadero puede derretir un corazón congelado.”⁷¹ (Secuencia 20).

De nuevo, el término de amor verdadero parece tener connotaciones románticas, o así lo entiende la heroína. Ante el peligro, la idea de un beso romántico como acto de verdadero amor parece el camino más adecuado para la heroína. Anna, representante de la nueva generación de protagonistas femeninas de Disney, se enfrenta a la misma situación de sus predecesoras, una muerte que ataca directamente su corazón. Por tanto, no es de extrañar que su recompensa sea la misma que las de las anteriores Princesas Disney: la salvación a través del amor romántico. La heroína, entendiendo mal el mensaje de los trols, busca el beso de amor de Hans para romper el hechizo, lo que le lleva directamente a la siguiente etapa, *El camino de regreso*.

Antes de introducirnos en el regreso de Anna a su reino, conviene analizar la situación de Elsa en este momento de la trama. Elsa que se presenta como la antagonista del filme, no cumple con el rol de malvada ya que se muestra trastornada ante la situación, hecho

⁶⁹ “KRISTOFF: She’s as cold as ice.”

⁷⁰ “GRAND PABBIE: Anna, your life is in danger. There is ice in your heart, put there by your sister. If not removed, to solid ice will you freeze, forever.”

⁷¹ “GRAND PABBIE: Only an act of true love can thaw a frozen heart.”

que enriquece al personaje y elimina el concepto de bruja o villana malvada *per sé*. Elsa actúa movida por el miedo y las frustraciones que otros personajes la imponen. Durante esta etapa, en la que Anna recibe la recompensa del conocimiento, su hermana se enfrenta a su odisea.



Caracterización de Elsa como antagonista. (Secuencia 21).

Como antagonista de la trama, Elsa es atacada por el personaje que posee todas las características del héroe o del príncipe salvador. Hans va en busca de Elsa y la captura, venciendo al monstruo de nieve con su espada y salvando a Elsa de los soldados que la atacan. En esta secuencia, la gestualidad de Elsa demuestra su lado más violento y nervioso, la boca se tuerce y las cejas se fruncen en señal de enfado. Elsa es atacada y responde violentamente. Al contrario que la heroína, que vive su momento de mayor debilidad, Elsa muestra toda la fuerza de sus poderes, sin embargo se presenta como algo negativo. Elsa es atacada y apresada por una serie de personajes, forzada a actuar en contra de los soldados, la reina de hielo se dispone a asesinar a uno de ellos.

8.2.9. El camino de regreso.

La heroína regresa al mundo ordinario buscando el beso de Hans como salvación. En esta etapa, en la que debemos analizar la actitud de la heroína ante el revés de la fortuna y la búsqueda de la verdad, descubrimos a una heroína pasiva, que pasa de las manos de un personaje masculino a los brazos de otro. Kristoff, montado en el reno Sven lleva a Anna hasta Arendelle y la toma en sus brazos representando la clásica imagen de rescate

de la princesa. Tras esta escena, la heroína, completamente débil se lanza a los brazos de Hans.



La debilidad de la heroína remarcada por la necesidad de ser rescatada por los personajes masculinos. (Secuencia 23).

Al pasar entre las puertas de Arendelle, la heroína ha cruzado el segundo umbral. Alejada de sus aliados y olvidando su principal misión de salvar el reino, Anna aparece indefensa buscando desesperadamente el beso de amor verdadero que la salve. Es en este momento cuando la heroína se enfrenta a un nuevo giro de los acontecimientos, que le hará recordar el fin último de su aventura.

“La hélice que impulsa la historia allende las profundidades del mundo especial puede suponer al mismo tiempo una evolución diferente, pudiendo aportar una información novedosa que redirige drásticamente los acontecimientos. Quizás se trate de potro momento de crisis que aboque al héroe a un nuevo y definitivo periplo repleto de adversidades.”⁷²

En efecto, en esta secuencia la heroína descubre las verdaderas intenciones de Hans, el personaje masculino que cambia su máscara pasando a convertirse en la sombra. Ante la moribunda heroína, y la antagonista encerrada, Hans se da cuenta que puede gobernar Arendelle tras la muerte de ambas hermanas. El personaje masculino, prometido de la heroína y héroe de la secuencia anterior, muestra ahora sus verdaderas intenciones y deja a Anna sola, congelándose en la oscuridad, acusando a Elsa de asesinato.

Hans, que poseía todas las características del príncipe salvador, es en realidad un ser malvado y egoísta. Este nuevo y sorprendente giro de los acontecimientos (sin un antecedente claro de las intenciones de Hans en todo el filme), vuelve a hacer una

⁷² Vogler, El viaje del escritor, 226.

autocrítica a los estudios Disney, a sus llamados príncipes azules y al amor a primera vista. En Hans encontramos al personaje masculino heroico y guapo, tantas veces representado en el cine de animación de Disney. Sin embargo, en este filme, uno de los temas principales es que las apariencias engañan; y Hans se presenta por fin como el malvado príncipe que ansía el poder a toda costa.

Las palabras del antagonista revelan que la verdadera debilidad de la heroína es precisamente la principal característica de sus predecesoras: su creencia firme en el amor a primera vista y la salvación del príncipe azul. Hans se aprovecha del carácter enamorado de Anna para llevar a cabo su plan.

“HANS

Estabas tan desesperada por encontrar el amor que quisiste casarte conmigo, así, sin más.”⁷³ (Secuencia 23).

8.2.10. El encuentro con el mentor.

En este momento de crisis de la heroína, se presenta una etapa que debería haberse superado en el segundo acto, *el encuentro con el mentor*, que no es otro que Olaf. Si bien no es un verdadero encuentro, puesto que la heroína ya conocía al personaje, si es el momento de reconocimiento de este personaje como mentor.

Olaf, que ya se ha analizado como aliado, ayudante y símbolo de unión de la heroína y su hermana, se pone ahora la máscara de mentor, ayudando a Anna a comprender el verdadero poder de la recompensa recibida por los troles, y el camino hacia su salvación. Después de su aventura, la heroína por fin conoce el significado del amor verdadero.

“ANNA

Ni siquiera sé lo que es el amor.

OLAF

No te preocupes, yo sí sé lo que es el amor. Amor es poner las necesidades del otro antes que las tuyas.”⁷⁴ (Secuencia 24).

La heroína, que creía conocer el amor verdadero al comenzar el filme, por fin entiende el significado del amor, que se extiende más allá del amor romántico.

También podemos ver en los troles la figura del mentor, puesto que son los que explican a Anna la fuerza del amor como arma; sin embargo, estas figuras legendarias se

⁷³ “HANS: You were so desperate for love you were willing to marry me, just like that.”

⁷⁴ “ANNA: I don’t even know what love is / OLAF: It’s okay, I do. Love is putting someone else’s needs before yours.”

expresan en términos confusos para la heroína y a menudo se tergiversan sus mensajes (como es el caso de la secuencia 3, en la que los reyes entienden que deben encerrar a Elsa porque sus poderes son malignos). Además, los troles son parte del bosque, de los cruces del umbral y no se acercan a la heroína, sino que ella va hacia ellos, por lo que funcionan más como una suerte de oráculo que predice el futuro. Al contrario, Olaf es un personaje que sigue a la heroína durante todo su camino. Como creación de Elsa y ayudante de Anna, Olaf es el mentor adecuado para ayudar a la heroína a resolver su principal conflicto. Si entendemos a las dos hermanas como partes de un todo (frío/calor, pensamiento /corazón, miedo/arrojo, magia/realidad), Olaf sería la materialización de ese ser, cumpliendo la función psicológica a la que se refiere Vogler al tratar al mentor:

“En la anatomía de la psique humana, los mentores representan el yo, el dios que habita en nosotros, ese aspecto de la personalidad que está en contacto con todas las cosas. Este yo más elevado constituye nuestra parte más sabia, noble y semejante a la divinidad. Como pepito Grillo en la versión que hizo Disney de Pinocho (Pinocchio), el yo actúa como una conciencia que nos guía por la senda de la vida cuando ni el hada azul ni el bondadoso Gepetto están ahí para protegernos y distinguir lo correcto de lo que no lo es.”⁷⁵

La elección de este tipo de mentor subraya el conflicto principal de la historia que no es otro que la relación entre las hermanas. Sin embargo, la heroína aún no ha pasado por el trance de la muerte y no ha alcanzado su madurez, por lo que sigue buscando el amor romántico como salvación. Así, explica al mentor que necesita llegar a Kristoff, su verdadero amor, para conseguir el beso redentor. Y si en la anterior etapa se ha descrito a Hans como el clásico héroe, empuñando su espada ante el monstruo que encierra a la reina; ahora se habla de Kristoff en estos términos:

“OLAF

Ahí está tu acto de amor verdadero. Justo ahí, cabalgando a través de los fiordos como un valiente caballero, rey de renos.”⁷⁶ (Secuencia 24).

De nuevo, el personaje masculino se alza como salvador de la heroína y el conflicto primero se olvida, puesto que Anna busca su propia salvación.

8.2.11. La resurrección.

8.2.11.1. Enfrentamiento ante la muerte.

⁷⁵ Vogler, El viaje del escritor, 77.

⁷⁶ “OLAF: There’s your act of true love, right there, riding across the fjords, like a valiant, pungent reindeer king.”

En la secuencia 25, la tormenta final, la heroína se encuentra en el momento más crítico de la trama. Todos los personajes principales del filme forman parte de esta escena, en la que Anna deberá elegir cómo se enfrentará a la muerte inminente de su congelación.

A través de la tormenta, la heroína avanza lentamente buscando el beso de Kristoff. Su aspecto es cada vez más débil, mientras que el personaje masculino se presenta fuerte y decidido. El espacio ayuda a enmarcar a estos dos personajes como salvador y salvada; la heroína se mueve con dificultad en planos donde los grandes barcos parecen abarcar todo el espacio dejando a Anna indefensa. Al contrario, los planos cerrados y contrapicados muestran a Kristoff como un héroe de acción que supera todos los obstáculos para llegar hasta Anna.



El personaje masculino presentado como héroe fuerte, en contraposición a la debilidad de la heroína. (Secuencia 25).

Los colores, blancos y grises, anuncian la llegada de la muerte por congelación. El verde que Anna representaba se ha borrado totalmente de la paleta de colores en esta secuencia recalcando la falta de esperanza.

8.2.11.2. Tipo de elección ante la muerte.

La heroína se enfrenta ahora a una muerte real que será el fin de su infancia. Si supera esta crisis última, alcanzará la madurez; para ello es necesario retener las lecciones aprendidas en el transcurso de su viaje. En el caso de Anna, estas lecciones se resumen en la idea del amor como fuerza redentora. Nada parece haber evolucionado la heroína con respecto a sus predecesoras, puesto que la elección ante la muerte parece ser de tipo romántico. Sin embargo, la heroína recuerda en esta escena sus principales motivaciones y obligaciones como princesa y, sobre todo, como hermana.

La decisión de Anna se define como moral en una escena en la que debe elegir entre su propia salvación (acercándose a besar a Kristoff) o la salvación de su hermana y su

reino (rescatando a Elsa de la espada de Hans). La heroína se encuentra ante un dilema de tipo moral, dejar morir a su hermana o morir ella misma.

8.2.11.2. Definición del personaje a través del rescate.

Anna ha caminado por esta última etapa como un ser débil y moribundo, buscando la salvación por parte del personaje masculino. Sin embargo, las lecciones aprendidas por el mentor parecen resonar en su cabeza. Anna se convierte así en la imagen del héroe trágico, encuentra las últimas fuerzas y supera su debilidad para hacer lo correcto. Con una última mirada a su amado Kristoff, Anna corre a salvar a su hermana, en un acto heroico y puramente generoso.

Anna se convierte así en una heroína activa que se sacrifica por su pueblo. En esta escena de rescate, la heroína es el agente activo; ella rescata del mal a su hermana y a su pueblo, interponiéndose entre el hombre malvado y la reina de hielo. Si analizamos esta escena comparándola con la secuencia de resurrección de otros filmes, vemos por primera vez a una heroína activa, situada en el centro del plano y enfrentándose a la muerte, representada, por primera vez, en el personaje masculino.



La heroína como agente activo en la escena de rescate. El personaje masculino, representante del mal es vencido ante el acto heroico del personaje femenino (Secuencia 25).

La figura de heroína trágica se resalta con la congelación de Anna, su cuerpo se convierte en una estatua de hielo en postura heroica y gestualidad triste. Ha salvado a su hermana y vencido al mal, pero ha perdido la vida en el camino. Todos los aliados, mentores y amigos se reúnen ante la trágica estatua resaltando el dramatismo de la escena. Como en el ataúd de cristal de Blancanieves, Anna es llorada por sus amigos, pero esta vez, el personaje, a pesar de haber muerto, no se presenta débil sino que su postura de defensa la sitúa como heroína fuerte.



La heroína muerta velada por sus aliados. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 19) y *Frozen* (Secuencia 25).

Pero la escena de rescate no ha terminado. Si bien la heroína se ha arrojado a la muerte para salvar a su hermana, la historia carecería de sentido si Anna no alcanzara la resurrección y su entrada en el mundo adulto. Y es en la resurrección precisamente dónde se muestra la enseñanza del filme. El acto de amor verdadero que salvará a la heroína es el que ella misma ha realizado. Por tanto, no es el beso de amor romántico, ni el amor fraterno el que libera a la heroína de la muerte. Es la propia heroína la que se salva a sí misma, convirtiéndose en adulta al asimilar la lección aprendida: “Amor es poner las necesidades del otro antes que las tuyas.”⁷⁷ (Secuencia 24). Las palabras del mentor cobran sentido en esta escena; el amor desinteresado de Anna es el que la salva de la muerte. Así, la heroína se descongela ante la mirada atónita de sus aliados.

El rescate en *Frozen* supone el mayor cambio de los personajes analizados en este estudio. Durante todo el filme, se ha dado por supuesto que es el beso romántico el antídoto para la salvación. Apoyándose en los relatos de sus antecesoras, Anna viaja con el espectador niño suponiendo que el amor romántico es el único capaz de salvar a la princesa en apuros, sin embargo, el momento de revelación y la escena de rescate demuestran que el amor incondicional es el verdadero antídoto, rompiendo el estereotipo de la princesa rescatada por el héroe. Al sustituir la tradicional escena de rescate, se configura a una princesa nueva, que verdaderamente se sacrifica por los demás. Además, se intenta romper en el espectador las ideas impuestas por los relatos de los mismos estudios.

8.2.12. El retorno con el elixir.

8.2.12.1. Resolución de conflictos.

Tras la resurrección, el conflicto interno se ha solucionado; Anna se ha convertido en adulta y ha aprendido las lecciones de su viaje. Peor aún son varios los conflictos que quedan por resolver. El conflicto de relación entre Elsa y Anna es quizás el más

⁷⁷ “OLAF: Love is putting someone else’s needs before yours.”

importante, dado que todo el filme gira en torno a la unión de las hermanas. Al resucitar Anna, el primer contacto es el de la hermana; se sustituye el abrazo romántico de los filmes anteriormente analizados, por el abrazo fraterno y la declaración de amor de ambas hermanas.

“ELSA

¿Te has sacrificado por mí?

ANNA

Te quiero”⁷⁸ (Secuencia 25).

Ante esta escena, el mentor vuelve a guiar a la heroína y a su hermana.

“OLAF

Un acto de amor verdadero puede derretir un corazón congelado.

ELSA

El amor derrite... Amor... claro.”⁷⁹ (Secuencia 25).

Y de esta forma, la hermana asimila los conocimientos de la heroína y comprende que su poder puede ser controlado con el amor. La soledad y el miedo de Elsa, causantes de todos los desastres que la llevaron a ser la antagonista del filme, desaparecen ante la lección de la heroína. Se resuelve así el conflicto básico de la película, el hielo de Arendelle se derrite gracias a la heroína y su hermana.

El conflicto de relación entre Anna y Hans también debe resolverse. A pesar de que en la etapa anterior la heroína se ha enfrentado al villano, el conflicto no se ha solucionado puesto que Anna no ha vencido aún. El último encuentro entre Anna y Hans se desarrolla en el mismo escenario de su primer encuentro, pero los roles de poder han cambiado. Si en la secuencia 6, Hans se presentaba en un plano superior a Anna, en esta escena final, la heroína ocupa el plano y el villano permanece agachado, mostrando su debilidad ante la heroína resucitada.

⁷⁸ “ELSA: You sacrificed yourself for me? / ANNA: I love you.”

⁷⁹ “OLAF: An act of true love will thaw a frozen heart / ELSA: Love will thaw... Love... Of course.”



Resolución del conflicto personal entre Anna y Hans. El cambio de posición de los personajes en el plano refleja la inversión de los roles de poder (Secuencias 6 y 26).

El último conflicto de relación es el de Anna y Kristoff. La pareja romántica que se ha basado en los arquetipos de la Manic Pixie Dream Girl y el hombre solitario encuentra ahora su escena romántica. Anna no sólo ha conseguido derretir su corazón del hechizo de Elsa, también ha logrado derretir el de Kristoff que acepta sus sentimientos hacia la heroína. La escena romántica, se desarrolla de manera clásica, terminando con un beso de amor entre ambos personajes.

El conflicto entre la heroína y Kristoff retoma los antiguos relatos de las antecesoras de Anna. A pesar de que la protagonista de *Frozen* supera el “amor a primera vista” y se enfrenta a las consecuencias de comprometerse demasiado rápido con un hombre al que acaba de conocer, se recupera la narración romántica a través de esta segunda relación, también temprana pero deseada tanto por la heroína como por la audiencia que ha ido conociendo a Kristoff desde su infancia – no debemos olvidar que la primera secuencia del filme presenta al personaje masculino-.

8.2.12.2. La recompensa final.

Ese beso entre Anna y Kristoff forma parte de la recompensa de esta etapa. El amor ha sido el arma de la heroína para conseguir sus propósitos, el elixir que ha llevado a su hermana para salvar el reino. Ahora es el amor romántico el regalo que se merece tras su aventura. “Huelga a decir que el amor es uno de los elixires más poderosos y de mayor arraigo popular. Puede ser una recompensa que el héroe no recibe hasta después de haber realizado el sacrificio final”⁸⁰.

⁸⁰ Vogler, El viaje del escritor, 259.

Además, los villanos deben recibir su merecido, por lo que el malvado duque y Hans son desterrados, de tal manera que se alcanza el final feliz deseado sin las muertes violentas de los antagonistas.

8.2.12.3. El arco del personaje.

Como historia de madurez y transición a la vida adulta, la heroína debe presentar cambios patentes que resalten su arco de transformación. Si bien Anna sigue siendo una joven patosa e impetuosa, sus motivaciones han cambiado durante su viaje, tras haber conseguido sobrevivir a la muerte y asimilar la lección de su viaje. Si al principio del filme – y hasta la última etapa – Anna creía que la solución a sus problemas era la relación romántica con la figura masculina (representada con Hans y Kristoff); al superar las pruebas del camino, la heroína ha comprendido que el amor real conlleva sacrificio. Este nuevo conocimiento marca la transformación de la heroína, de una joven desesperada por encontrar una pareja, a un personaje dedicado a los demás. Este giro de los acontecimientos construye a una nueva Princesa Disney que se sacrifica por los demás y se salva a sí misma. Utilizando las mismas herramientas narrativas que las películas de Princesas que la preceden, Disney consigue superar el discurso del amor a primera vista y la heroína rescatada por el héroe.

Pero es el conocimiento de sí misma el que más importancia tiene en la madurez de la heroína. Como ya se ha mencionado, en este análisis se presentan a Anna y a Elsa como extremos de un mismo ser; extremos que al principio del filme parecen irreconciliables. Ya sea por la separación física impuesta por los padres o por la separación emocional que las hermanas sufren al no comprenderse, estos dos personajes están incompletos hasta que vuelven a reunirse. Las contraposiciones que representaban ambas hermanas toman importancia en esta última etapa y, si bien no desaparecen, se funden y conviven. El frío y el calor, el miedo y la valentía, la responsabilidad y la diversión, todos estos conceptos son asimilados por ambos personajes, puesto que estos conceptos no existirían unos sin otros, al igual que la heroína no sería un personaje completo sin su hermana.

Así, la escena final muestra la simbología de ambos personajes unida en un mismo espacio. Una primavera nevada que representa los colores y personalidades de Anna y Elsa conviviendo en armonía. Como en la escena de presentación (Secuencia 2), en la que las hermanas jugaban con los poderes de Elsa, en esta secuencia final (Secuencia 26), la heroína disfruta de la compañía de Elsa y acepta sus poderes como parte esencial de su personalidad. De hecho, en esta última secuencia se recurre a distintos planos utilizados en la secuencia 2, a fin de recordar la relación de amistad de las hermanas que se recupera al final del filme.



Similitudes entre la secuencia de presentación y la secuencia final, las hermanas juegan de nuevo a los ojos de todo el reino (Secuencias 2 y 26).

Los poderes de Elsa no son sólo aceptados por su hermana, sino por todo el reino. La heroína ha liberado a Arendelle del miedo y la angustia ante lo desconocido, presentando los poderes de la reina como un bien para todos, y rechazando el concepto de bruja que Arendelle tenía al comienzo del filme. Podemos ver en los habitantes del reino un paralelismo con los espectadores de la película que, siguiendo la cultura tradicional impuesta por otros filmes de Disney, tienen una imagen negativa de la mujer poderosa. Al final de *Frozen*, tanto el reino como los espectadores han sido salvados del hielo, de la ignorancia y del miedo hacia la mujer fuerte, soltera y con poder. La última imagen, muestra el castillo de Arendelle coronado con un copo de nieve, destacando que Elsa y Anna son por fin capaces de asumir el trono.

8.3. Análisis contextual.

La obra *Frozen* se basa en el relato infantil *La Reina de las Nieves*, escrito por Hans Christian Andersen en 1844. Aunque *Frozen* no se considera una adaptación, los creadores admiten que se inspiran en la obra de Andersen, y en los bocetos que el mismo Walt Disney hizo de esta historia; por tanto, vemos necesario en este análisis contextual estudiar el cuento del siglo XIX para comprender la construcción del personaje analizado y su evolución al adaptarse a la gran pantalla. Por otro lado, el análisis contextual también se centra en los modelos femeninos que se presentaban en los medios de comunicación en la época de creación del filme. Si bien la cercanía de la fecha de producción de *Frozen* a la actual hace difícil un análisis contextual del papel de la mujer en los medios, sí pueden observarse algunas influencias de los cánones de belleza de la época en el personaje de Anna, además de otros atributos psicológicos.

8.3.1. Comparación entre el personaje y su referente concreto.

El personaje de Anna tiene su origen en la heroína de *La Reina de las nieves*. Esta obra es uno de los cuentos más largos de Andersen y narra en sus siete partes un dilema de tipo moral: cómo alcanzar la edad adulta sin perder la calidez de la niñez. “El autor parece preguntar al lector cómo nos abrimos al conocimiento del mundo, sin perder de vista quiénes somos (sin dejar de ser, como él mismo dice, «niños en nuestro corazón»)”⁸¹. Ante esta historia que Andersen nos presenta, se puede observar como la adaptación de su cuento aún mantiene la misma idea de base, el corazón como elemento principal y el hielo (representante de la soledad y la maldad) como enemigo.

El cuento de Andersen narra la historia de una niña, Gerda, que va a rescatar a su amigo Kay del palacio de la Reina de las Nieves. La obra relata cómo estos dos niños son amigos desde su nacimiento, juegan y escuchan los cuentos de la abuela de Kay. Pero un día, el niño es arrastrado por el trineo de la Reina de las Nieves tras haber llegado a su corazón un trozo del espejo de la maldad universal, un objeto creado por el mismo diablo para ver la maldad del mundo y que puede congelar el corazón de las personas. Gerda viaja hasta Laponia, encontrándose con brujas, reinas, ladrones, muñecos de nieve mágicos y ángeles, para rescatar a su amigo y volver a casa transformados en adultos.

La Reina de las nieves está plagada de personajes mitológicos y bíblicos, dos mundos que formaban parte de la vida de la vida de Hans Christian Andersen desde su infancia. Hasta que murió su padre “cuando Andersen tenía solo once años, solía leerle a su hijo relatos como *las mil y una noches*, o la *Biblia*”⁸². Esta rara mezcla de universos se aprecia en toda la obra de Andersen, en la que los personajes mitológicos narran historias con enseñanzas cristianas; *La Reina de las nieves* comienza con una narración sobre el demonio, al que Andersen se refiere como “duende”, y concluye con un pasaje de la Biblia: “Si no os hacéis como niños, no entraréis en el Reino de los Cielos”⁸³ (Mateo, 18:3). A la vez, la historia tiene lugar en una época contemporánea a Andersen, los lugares que describe se asemejan a los espacios en los que Andersen pasó la mayoría de su infancia, él mismo reconoce que el jardín de Gerda – heroína del cuento – se inspira en su propio hogar:

“En el tejadillo, entre nuestra casa y la del vecino, habían puesto un cajón de tierra en el que germinaban cebolletas y perejil: tal era todo el jardín de mi madre. En mi cuento *La reina de las nieves* continúa floreciendo.”⁸⁴

Esta amalgama de inspiraciones, mezcla de espacios reales con cuentos mitológicos y moralejas cristianas, puede apreciarse en la película analizada, en la que la heroína representa el tiempo histórico y la hermana el tiempo legendario. Una vez que Anna ha crecido y madurado en su aventura, consigue asimilar la parte legendaria y mágica que

⁸¹ Noel Daniel en Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 129.

⁸² *Ibíd.*, 10.

⁸³ *Ibíd.*, 167.

⁸⁴ Andersen, *El cuento de mi vida*, 9.

representa la hermana convirtiéndose así en un ser completo, en una suerte de Andersen moderno en el que conviven ambos mundos en plena armonía.



Mezcla de elementos religiosos y símbolos mitológicos propia de la cultura nórdica y del cuento original de Andersen (Secuencias 3, 4, 6 y 20).

Al comenzar el estudio de la obra del autor danés, se aprecian las primeras diferencias entre el cuento y su adaptación cinematográfica, siendo especialmente significativo el papel de los personajes femeninos en ambas tramas. Como se ha observado a lo largo de este capítulo, la heroína no mantiene contacto alguno con ningún personaje femenino, salvo con su madre y su hermana. Sin embargo, la reina de Arendelle no tiene un papel importante en la trama y no mantiene ningún diálogo con la heroína en todo el filme; es el padre, el rey de Arendelle, el que tiene el peso del diálogo cuando ambos personajes aparecen en escena, de tal manera que la figura de la madre queda en un segundo plano. En la figura hermosa y asustada de la madre (que suele aparecer tras su marido con gesto de temor) se aprecian los parecidos a las reinas bellas y calladas de las primeras películas de Princesas Disney.



La madre de la heroína representada como dulce y pasiva frente a la gestualidad fuerte y el diálogo del personaje paterno. Paralelismos entre *La bella durmiente* (1959) y *Frozen* (2013).

El otro personaje femenino con el que Anna interactúa es Elsa. La relación entre las hermanas representa el conflicto principal de la trama, sin embargo los diálogos entre ambos personajes son más bien escasos, y la heroína pasa la mayoría de la trama rodeada de personajes masculinos (de 27 secuencias, sólo en 7 hay diálogos entre la heroína y Elsa). Muy al contrario, el cuento de Andersen presenta un mundo enteramente femenino, no sólo con la heroína y la antagonista, también son varios los personajes femeninos que cumplen los roles de ayudantes y donantes a lo largo de la aventura de Gerda. Estos actantes representados por mujeres en el cuento de Andersen son sustituidos por personajes masculinos en la obra de Disney. Así, la mujer lapona y la mujer finlandesa, ambas donantes en el cuento de Andersen, se unen en la figura masculina de Oaken, el tendero que provee a Anna de ropa de abrigo y comida para su viaje. También la niña bandida que Andersen retrata en su obra se transforma en Kristoff, el guía de la heroína por el nuevo mundo.

El único ayudante que permanece inalterado en ambas obras es el reno – llamado Sven en el filme -. En la película, el personaje de Sven tiene la misma tarea que su referente en la obra: “El reno partió veloz por encima de matorrales y tocones. Con toda la rapidez que le fue posible, atravesó el gran bosque, cruzó pantanos y llanuras, mientras, a su alrededor, aullaban los lobos”⁸⁵. El reno tiene un fuerte sentido descriptivo en el filme, puesto que es el animal distintivo de la tradición nórdica; sin embargo, cabe señalar que el único ayudante de la heroína que se mantiene en la adaptación es un personaje masculino. Además, en la obra de Disney el reno Sven no es un ayudante directo de la heroína, sino que tiene el papel de auxiliar de Kristoff. Por tanto, la imagen de empoderamiento de la niña dirigiendo al reno en su camino, se sustituye por la figura de Kristoff sobre Sven, con Anna como acompañante.

Otros personajes del cuento como la bruja buena o la abuela de Kay desaparecen en la adaptación cinematográfica. Andersen da suma importancia a estos personajes, en especial al personaje de la abuela que es la que ayuda a los niños a comprender el mundo a través de sus historias. Tal y como sucedió en la infancia del autor, son las figuras femeninas las que educan y aportan a los niños sus enseñanzas a través de las leyendas y los cuentos. En sus memorias, Andersen relata cómo “para recompensar mi elocuencia (las viejitas del asilo) me contaban historias maravillosas.”⁸⁶ Tras esta primera lectura, se observa cómo la construcción del personaje de Anna, como ocurre con sus antecesoras, se ve limitada por la falta de interacción con personajes femeninos, sustituyendo a todos ellos por figuras masculinas o, como es el caso del personaje de la abuela, suprimiéndolos.

Otro aspecto importante a la hora de construir el personaje en la adaptación cinematográfica es el concepto de amor romántico. En el cuento *La Reina de las Nieves*, la niña Gerda viaja desde Dinamarca hasta Laponia para rescatar a su amigo Kay. La relación de estos dos niños, que se convierten en adultos durante el camino, no tiene ningún tipo de matiz romántico; de hecho, el cuento dice que “no eran hermanos, pero se

⁸⁵ Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 158.

⁸⁶ Andersen, *El cuento de mi vida*, 16.

querían tanto como si lo hubieran sido”⁸⁷. Vemos en el comienzo del relato escrito otra de las diferencias clave en el tratamiento del personaje principal, mientras que Gerda – heroína de Andersen – carece totalmente de intenciones románticas, Anna es un personaje enamorado que fantasea con encontrar “el amor verdadero” desde el comienzo del filme. La heroína de *Frozen* se enamora, en el transcurso de dos días, de los dos personajes masculinos con los que interactúa – El príncipe Hans y el cortador de hielo Kristoff -. Si bien es cierto que el carácter enamorado de Anna sirve para desmitificar el concepto de amor a primera vista, y encontramos varios momentos del filme que hacen hincapié en lo importante que es conocer a las personas para quererlas, no deja de tener un final *made in Hollywood*, tan propio de los estudios Disney. Anna rompe su compromiso con Hans, que ha resultado ser un villano, pero acto seguido comienza una relación romántica con Kristoff, al que apenas conoce. Por lo que podemos deducir que para un público infantil, esta crítica puede ser demasiado sutil dado el final romántico.

“Siendo clara la burla sobre el amor a primera vista de los títulos anteriores, en el reino de Arendelle tampoco se libran de él, pues aunque Kristoff se ríe al principio de la historia de Anna y Hans, él mismo acaba besando a la chica a la que ha conocido un par de días atrás. El amor romántico es aquí un subtema, pero sigue estando presente.”⁸⁸

Como ya se ha mencionado, la relación entre la heroína y Kristoff, que tiene su relativo en la amistad de Gerda y Kay, no representa una relación de verdadera igualdad. A pesar de las escenas de compañerismo entre ambos personajes (destacando la secuencia 18), Anna representa el papel de alocada y soñadora, mientras que Kristoff es el que controla el espacio nevado, posee las herramientas para la aventura y lleva a la malherida Anna a su hogar. Muy al contrario, Gerda es quien rescata al personaje masculino reflejando la fuerza de la que Anna carece. Comparando a Anna con su referente concreto, el carácter enamorado y la dependencia de la heroína se hacen más evidentes, puesto que Gerda no busca un beneficio romántico en sus acciones y posee la destreza e inteligencia de las que carece su compañero.

Aún con todo esto, el amor desinteresado descrito por Andersen en la obra sí tiene su reflejo en el filme, pues es el amor fraternal el que salva a la heroína de su propia muerte. Por tanto, la lectura romántica queda en un segundo plano por la relación fraternal en la última etapa del viaje. Sin embargo, Anna sigue representando el arquetipo de la princesa enamorada y, durante toda la trama se mezclan las nociones de amor romántico, amor verdadero y amor fraternal, pudiendo provocar confusiones en el espectador infantil.

Es precisamente el amor fraternal el cimiento de la trama de la película analizada. Uno de los cambios más destacados a la hora de adaptar el cuento al guión cinematográfico fue el papel de la Reina de las Nieves. Este personaje cumple el papel de villano en el relato de Andersen; ella es quien despierta a Kay de su inocencia infantil y la que arrastra al niño hasta Laponia. Si el corazón de Kay se congela por una casualidad (una mota de

⁸⁷ Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 132.

⁸⁸ Míguez, *De Blancanieves...*, 55.

maldad se cuela en su ojo y congela su corazón), la Reina de las Nieves mantiene el hechizo, rapta a Kay y hace que se olvide de su infancia.

“Aquel beso era más frío que el hielo y le penetró hasta el corazón, que, por otra parte, era ya casi un bloque de hielo. Le pareció que iba a morir... pero esa sensación no duró más que un instante. Después dejó de sentir el frío intenso que lo rodeaba (...) Besó a Kay una vez más y él volvió a la pequeña Gerda, a la abuela y a todos los que habían quedado en su casa.”⁸⁹

La Reina de las nieves es hermosa y posee una oscura magia que congela todo lo que hay a su alrededor. Con dos besos consigue que Kay olvide a su familia y viva con ella. Misteriosa y poderosa, la villana tiene sometido al personaje masculino que “dormía a los pies de la Reina de las Nieves”⁹⁰. Estos atributos convierten al personaje de Andersen en una suerte de *femme fatale*, hermosa y fría; arquetipo que también representa Elsa en varios momentos del filme. Como mujer que engloba tanto el poder político como el poder físico, Elsa representa todos los miedos de los hombres que la rodean (El padre, los aliados del reino y el príncipe Hans). Sin embargo, la gran diferencia entre Elsa y su referente concreto es la bondad. La reina reconstruida por Disney tiene todos los atributos para convertirse en el arquetipo de bruja, pero en la lucha interna que vive Elsa vence el bien. Gracias al amor desinteresado de la heroína, la Reina de las Nieves se convierte en una monarca buena y justa. Por tanto, el tratamiento de este personaje femenino revoluciona la historia de los filmes de Princesas Disney, puesto que la heroína no se enfrenta al personaje femenino poderoso – como es el caso de Blancanieves o Ariel – sino que la convierte en su aliada y en su objeto de deseo. La concepción de bruja, tan utilizada por los estudios Disney, desaparece con este personaje, al igual que la demonización de la mujer poderosa.

En el aspecto físico, Elsa mantiene los rasgos de su referente concreto. Andersen describe así a la Reina de las Nieves:

“El copo creció y creció, y acabó por convertirse en una mujer, vestida con un maravilloso manto blanco que parecía estar hecho de millones de copos estrellados. Era de una belleza cautivadora, aunque de un hielo brillante y engeguecedor.”⁹¹

Como la Reina de las Nieves, el personaje de Elsa se destaca también por su belleza caucásica, añadiendo nuevos rasgos a que comparte con las Princesas Disney más modernas: extremadamente delgada, con una abundante melena y ojos grandes. Vemos como la belleza continúa siendo un factor importante a la hora de construir a la heroína femenina.

⁸⁹ Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 136.

⁹⁰ Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 138.

⁹¹ Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 133.

La heroína del filme comparte los mismos rasgos físicos de su hermana. Mientras que el físico de Gerda no se menciona en todo el cuento, la belleza de Anna queda patente desde su presentación, y se subraya con los distintos vestidos, peinados y tocados que luce la heroína, remarcando la importancia del aspecto físico.

A pesar de estas diferencias en la adaptación, que ayudan a entender la construcción del personaje de Anna, la película de Disney conserva el fondo de esta historia y profundiza en el concepto de “el corazón congelado”, puesto que no sólo se congela un corazón, sino todo el reino. Arendelle vive en la ignorancia y el miedo, simbolizados en el hielo que congela el reino; tendrá que ser rescatado por la heroína, la verdadera fuente de amor verdadero, la única capaz de sacrificarse por salvar a los demás. En la obra de Andersen, también la heroína se convierte en adulta en su viaje, y es precisamente su amor desinteresado el que funciona como motor de la historia:

“No puedo procurarle poder mayor del que ya tiene. ¿No ves el alcance de su poder? ¿No ves como los animales la ayudan y cómo, descalza, ha recorrido un camino tan largo? Su fuerza reside en su corazón y nosotros no podemos acrecentarla. Su poder viene dado por el hecho de ser una niña dulce e inocente. Si por sí misma no consigue llegar hasta la Reina de las Nieves y extirparle los cristales a Kay, nada podremos hacer nosotros.”⁹²

El corazón de la heroína como arma principal se mantiene inalterable en la adaptación. El personaje de Anna está construido alrededor de este atributo. El corazón, símbolo del calor y el amor, es el atributo característico de Anna; su inocencia y dulzura (repitiendo las palabras de Andersen) son las que le llevarán a aceptar su aventura y salvar a su hermana. Las recurrentes alusiones al corazón de la heroína hacen referencia a la obra original. Sin embargo, la obra de Disney juega con este concepto y le da un significado distinto. Si Andersen identifica el frío con la maldad, y el calor del corazón como la única arma para combatirlo; *Frozen* expone cómo ambos conceptos no pueden existir el uno sin el otro. Elsa y Anna no son contradictorias, sino que unidas forman un tándem indestructible, el invierno y el verano se necesitan el uno al otro, y así se demuestra en la escena final, en la que la heroína y su hermana juegan en un jardín helado en pleno verano.

Este nuevo concepto enriquece la obra y anima al espectador infantil a profundizar y no quedarse con las primeras impresiones; tema que se refuerza con la antagonista del filme que resulta ser una heroína, y el héroe clásico representado en Hans que termina portando la máscara del antagonista.

8.3.2. Relación del personaje con el imaginario colectivo y el discurso compartido de su entorno de creación social.

⁹² Andersen, *Los cuentos de Hans...*, 161.

Anna y Elsa representan a las nuevas heroínas Disney, modernizadas y enmarcadas en las primeras décadas del siglo XXI. Es difícil analizar la imagen de la mujer occidental en el discurso compartido de esta época, no sólo por la cercanía en el tiempo, también por la gran cantidad de imágenes femeninas que el mundo multipantalla presenta. Con la llegada de internet y las redes sociales, la figura de la mujer ya no sólo se retrata en los anuncios y spots televisivos; las revistas *online*, las youtubers e instagramers – consideradas las nuevas estrellas del rock – y los diferentes personajes de videojuegos y series forman parte de este imaginario colectivo inabarcable.

En la segunda década del siglo XXI, en la que comenzó a producirse el filme analizado, la mujer occidental parece haber alcanzado todos sus derechos civiles y legales. La palabra feminismo sigue demonizada en algunos ambientes, pero la lucha feminista está patente en distintos ámbitos, entre los que destaca la violencia de género, problema histórico que por fin se afronta y se escucha en los medios de comunicación. No es extraño ver manifestaciones en contra de la violencia machista, anuncios que animan a denunciarlo y distintas asociaciones que lo combaten. Sin embargo, la violencia de género, tan castigada en las leyes y las noticias, parece que se celebra en el resto de pantallas. Varios son los videojuegos que proponen como una opción el trato vejatorio de la mujer, entre los que destaca *Grand Theft Auto*, una serie de videojuegos que abarca las primeras décadas del siglo XXI y en el que el protagonista puede timar a prostitutas, engañarlas y asesinarlas como quiera. Quizá este sea el ejemplo más extremo de este tipo de apoyo a la humillación de la mujer; otros videojuegos, series de televisión y anuncios parecen ser más sutiles en este ámbito; muchos de estos productos audiovisuales parecen normalizar la violencia en las relaciones románticas, encubierta gracias a un buen guión, una elaborada campaña de marketing o, simplemente, una gran oferta de entretenimiento. Así describe Laia Falcón, la aceptación de la violencia en *Mr. and Ms. Smith* gracias a la relación sentimental de los actores que interpretaban el filme de 2005: “Angelina Jolie y Brad Pitt se aplaudieron hasta tal punto como la pareja más atractiva y encomiable del planeta, que pocos se alarmaron ante la peligrosa historia de palizas matrimoniales –sexis y sin consecuencias– que protagonizaron en *Mr. y Ms. Smith*.”⁹³

También en el ámbito laboral, la mujer en occidente parece haber alcanzado sus objetivos. Puede acceder legalmente a cualquier puesto de trabajo y, en algunos casos, cobrar el sueldo que merece. Altas directivas, presidentas de Estados, ministras y periodistas son algunos de los puestos en los que se normaliza la figura femenina. Sin embargo, en el imaginario colectivo, la imagen tradicional femenina sigue patente y pocas son las mujeres que se representan en los medios de comunicación que representen estos roles de poder que, por otro lado, sí que ocupan fuera de la pantalla. En la publicidad televisiva, los estereotipos de género se mantienen:

“La mujer sigue apareciendo en los nuevos anuncios en su papel de madre y de ama de casa. Su personaje adopta en la ficción publicitaria el lugar de consumidora, mientras quien la aconseja,

⁹³ Falcón, «¿Cómo tengo que ser para que me quieras?... », 67.

la informa, la ayuda a decidir es un personaje masculino. Luego no ya sólo mantiene sus roles tradicionales de madre y esposa, sino los rasgos de carácter que la tradición marcaba para las mujeres y que las situaban en una posición dependiente hasta en las esferas más privadas.”⁹⁴

Si bien, la heroína de *Frozen* no aparece en ningún momento desempeñando labores propias del ama de casa – hecho, por otro lado, lógico puesto que es princesa y tiene una corte a su servicio – sí que podemos observar ciertas características de la mujer representada en la publicidad televisiva. Anna sólo recibe consejo por parte de personajes masculinos. Sus ayudantes y mentores, todos representados en figuras masculinas, dirigen las decisiones de la heroína.

Además de en los anuncios, encontramos en la televisión otras figuras femeninas de gran importancia a la hora de estudiar el imaginario colectivo de la época. Las series de televisión parecen vivir una época dorada en este principio de siglo, y las protagonistas de estos relatos televisivos suelen ocupar puestos tradicionalmente ligados a la mujer. Si analizamos las series de mayor éxito en estos años, podemos ver una larga lista de amas de casa (*Modern Family*), maestras (*How I met your mother*, *New girl*) o camareras (*2 broke girls*). También encontramos otro tipo de personajes, con puestos de responsabilidad ligados tradicionalmente a la figura masculina, sin embargo, muchas de estas series acaban tratando temas puramente sentimentales, cayendo en la temática romántica y dejando en un segundo plano el puesto de poder del personaje femenino, sirva como ejemplo la duradera serie *Grey's Anatomy*, en la que las relaciones sentimentales entre la doctora Grey y los diferentes personajes masculinos de la serie dejan la trama médica en una mera anécdota. Más preocupante es la imagen femenina en las series dirigidas al público adolescente, en las que el cuerpo joven femenino se objetualiza hasta unos extremos jamás vistos en este tipo de formatos. Series como *Gossip Girl* (2007 -2012) o *Glee* (2009-2015) presentan a protagonistas adolescentes con cuerpos hipersexualizados.

Los personajes que Disney construye para sus series de televisión – que luego serán los que anuncien o den voz a las princesas de la franquicia – se construyen en este contexto social y juegan con la cosificación de la mujer ya mencionada sin olvidar que se tratan de productos infantiles, muchos de ellos representadas por actrices menores de edad. Así, las llamadas estrellas Disney son niñas dulces que visten como adultas y se maquillan a pesar de su corta edad. Estas actrices, como pasos naturales en su carrera,

⁹⁴ María Rosa Berganza y Mercedes del Hoyo, «La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos», *ZER*, 21, (2006): 170.

pasan de ser niñas con toques sexuales, a jóvenes cantantes que muestran su cuerpo con movimientos eróticos.



Miley Cyrus con 14 años en la serie *Hanna Montana* (2006) y con 17 años en el videoclip *Party in the USA* (2009); tanto la serie como el disco que contiene el videoclip son productos Disney.

Las actrices Disney comparten no sólo su belleza física, también una serie de características psicológicas que ayudan a cargar sus series y productos con el sello Disney que tanto tranquiliza a los padres de los consumidores. Los personajes femeninos de Disney Channel son ante todo, dulces y buenos; los capítulos de sus series, todos sobre adolescentes hermosas y con un toque alocado, siempre terminan con un gran final con moraleja, en el que la protagonista acepta un error, pide perdón o perdona. Así, la sexualización de las actrices y la estetización del bien se pasa por alto, porque, al fin y al cabo, la serie tiene valores.

Anna comparte con las estrellas Disney su dulzura y bondad; a pesar de sus pequeños errores y tropiezos, fruto de su personalidad alocada, la heroína analizada siempre consigue triunfar gracias a su gran corazón. Pero no sólo es su carácter bondadoso lo que une a Anna y a las actrices Disney, también, y por encima de todo, está la belleza física. Anna es hermosa, delgada y esbelta; los distintos trajes y peinados subrayan la importancia del aspecto físico de la heroína y le acercan más aún a las estrellas Disney, cuyos *outfits* son parte esencial en su construcción. Si Anna puede equipararse a las protagonistas dulces y hermosas de las series de Disney Channel, su hermana mayor Elsa representa la evolución de estos personajes. Elsa es más alta, más esbelta y más adulta que Anna, lleva un maquillaje marcado y un vestido que muestra su evolución tras el tema musical *Let it go* (Secuencia 11). Elsa y Anna son las representantes, en versión animada, de las parejas de amigas de muchas series de la compañía, parejas formadas por dos actrices jóvenes y talentosas, una más alocada y otra más madura (madurez representada por su desarrollo físico y sus posturas adultas).

Estas parejas femeninas en la televisión y el cine, propias de las primeras décadas del siglo XXI apuestan por un concepto más favorable de la relación entre mujeres, dejando a un lado el estereotipo de la rivalidad femenina. De esta forma, la heroína analizada no se siente atacada por la que, según la tradición cultural del cine occidental, debería ser su rival; al contrario, el personaje femenino busca la relación fraternal con la hermana, a

pesar de los distintos ataques que ésta le lanza. Así, la relación entre dos mujeres se convierte en la trama principal de la trama y en la salvación de la heroína.



Pareja artística adolescente de la serie *Shake it up* (2011), formada por dos chicas hermosas, una más joven y alocada y otra definida por su belleza y madurez sexual; ejemplo de las parejas artísticas típicas de la Compañía en la época de creación de Anna y Elsa, personajes de *Frozen* (2013).

El aspecto físico de Anna también tiene sus fuentes, como se ha mencionado al principio de este capítulo, en el anime y en el hentai – género de manga y anime con contenido pornográfico-. Las nuevas heroínas de Disney – Anna, Elsa y Rapunzel – poseen las características físicas de este tipo de dibujo asiático: ojos grandes, boca pequeña, nariz respingona y cuerpos delgados. La juventud indeterminada, entre la niñez simbolizada por su edad y la madurez sexual representada en sus posturas y sus cuerpos adultos es otro rasgo que comparten las princesas Disney de esta etapa y los personajes del anime. También los rasgos psicológicos y la construcción de algunos de estos personajes del anime pueden atribuirse a Anna; destacamos en este aspecto los bruscos cambios de humor del personaje analizado, símbolo de su adolescencia, y rasgo tradicionalmente ligado al carácter femenino; muchos son los personajes femeninos del anime que cambian de estado emocional rápidamente, comportándose de manera violenta, dulce e infantil en una misma escena. Además, los personajes femeninos del anime pueden tener, como Anna, un comportamiento activo y en ocasiones heroico (muchos manejan armas, pelean contra personajes masculinos y viven aventuras diversas), pero siempre forman parte de una trama romántica, normalmente con personajes masculinos que les superan en edad, altura y fuerza, subrayando la tradicional pareja romántica en la que el hombre protege a la mujer, aunque ésta sea la heroína.



Similitudes de Anna con los personajes del anime, en su apariencia física y su relación sentimental con personajes masculinos físicamente más grandes que protegen a la heroína. *Frozen* (2013) y *Toradora!* (2008).

El culto al cuerpo tan extendido estas últimas décadas, ha convertido a los espectadores occidentales en “voraces consumidores del cuerpo delgado, joven y sensual”⁹⁵. Si acudimos al mundo de la moda durante la época de producción de *Frozen* se observan grandes similitudes entre el personaje de Anna y el canon de belleza del momento. La belleza caucásica caracterizada por la piel blanca y los ojos claros, se une a los cuerpos perfectos de las modelos de Victoria Secret. Muchas de los llamados ángeles de la mencionada marca (Bregje Heinen o Anja Rubic entre otras) bien podrían haber inspirado el aspecto físico de Anna y Elsa. La compañía Disney, como generadora de imágenes femeninas, también utiliza este modelo de belleza para sus personajes; la juventud y la delgadez son condición *sine qua non* entre los personajes femeninos de Disney, a lo que se une la inocencia y dulzura propias de sus heroínas. Así, actrices Disney como Dove Cameron, Lily James o Elle Fanning entre otras, son el retrato de esta propuesta de belleza.

Al igual que en la época de construcción de *La Sirenita*, en el comienzo del siglo XXI el físico perfecto e inalcanzable es parte esencial en los modelos femeninos que proponen los medios de comunicación. Sin embargo, en esta etapa analizada, la naturalidad se impone como símbolo de esta belleza frente a la moda recargada de la década de 1980. “Los avances de la ciencia se ponen al servicio del cuerpo perfecto”⁹⁶, no sólo en las operaciones estéticas (que deben ser sutiles), también en los herbolarios, productos dietéticos y el retoque fotográfico, este último método afecta especialmente a las mujeres jóvenes y adolescentes. Las redes sociales y el constante flujo de información en imágenes que reciben los adolescentes ha traído consigo distintas formas de comunicación entre las que destaca el *selfie* o autorretrato, una práctica común entre todos los usuarios de las redes sociales, que perjudica de manera especial a las usuarias.

“Según la opinión de especialistas médicos del Centro Can Rosselló de Barcelona, las *selfies* más que una moda se han convertido en un trastorno de personalidad que se preocupa por perfeccionar características físicas y emocionales de quien se toma la autofoto, mejor conocido como síndrome narcisista, o bien, falta de autoestima. Es claro que éste fenómeno ha influenciado la construcción identitaria de los adolescentes, hecho que se evidencia con mayor fuerza en las mujeres, quienes sienten la necesidad ser vistas y “evaluadas” por personas que aprueben su apariencia física reflejada en actividades cotidianas.”⁹⁷

A pesar de los claros avances de la mujer en la sociedad, la presentación de ésta en el imaginario colectivo sigue dando una importancia excesiva a su aspecto físico y sus

⁹⁵ Gervilla, «La tiranía de la belleza... », 189.

⁹⁶ Enrique Gervilla, «Desafíos de la belleza corporal. Valoración y crítica educativa», *Revista Lusófona de Educação*, n°26 (2014), 37.

⁹⁷ Alejandra Borrero y Suanny Londoño, «Mujer Selfie, construcción de un discurso femenino adolescente mediado por el consumo de la imagen», en *V Encuentro Internacional de Investigadores en Publicidad (RELAIP)*, ed. por Ingrid Zacipa, Vitoria Tur y Jesus Segarra, (Alicante: Colección Mundo digital de Revista Mediterránea de Comunicación, 2009), 116.

relaciones románticas. Las revistas dirigidas a la mujer occidental ya no sólo imponen unas normas de belleza siguiendo el canon de la época, también aconsejan a la mujer trabajadora a ser esposa y madre y, por encima de todo, a estar siempre en forma. Baste mirar la portada de la revista *Vogue* del año en que se estrenó *Frozen*; la revista presenta a la cantante Gwen Stefani con los siguientes titulares: “Rock Chic: 1 marido, 2 hijos, abdominales de acero y super cool”. Esta descripción de la estrella del rock nos remite a la obra *Mitología* de Barthes, en la que el autor hablaba de cómo la revista *Elle* publicaba en el año 1957 un artículo sobre mujeres novelistas. En este artículo se describía a las escritoras no tanto como artistas, sino como mujeres, madres y, en último lugar, artistas:

“Sean atrevidas, libres; jueguen a ser hombre, escriban como él; pero jamás se alejen de su lado; vivan bajo su mirada, con sus niños compensen sus novelas; avancen en su carrera, pero vuelvan en seguida a su condición. Una novela, un niño, un poco de feminismo, un poco de vida conyugal; atemos la aventura del arte a las sólidas estacas del hogar. Uno y otro se beneficiarán enormemente con ese vaivén. En materia de mitos, la ayuda mutua se practica siempre con provecho. Por ejemplo, la musa trasladará su sublimidad a las humildes funciones hogareñas; y en compensación.”⁹⁸

63 años después, la portada de *Vogue* informa de que la representación de la mujer no ha variado tanto como se espera; una cantante de Rock tan premiada como Steffani, se define a través de su condición de esposa, madre, mujer sensual y mujer elegante. En la anterior etapa se observaba como la representación de la mujer trabajadora en el cine y la televisión solía tener un significado negativo; al contrario, el imaginario colectivo de esta etapa (2000- 2013) presenta a muchas mujeres trabajadoras sin las connotaciones negativas de la *femme fatale* o la ejecutiva agresiva; sin embargo, se crea otro tipo de imagen de la mujer en el mundo laboral. Los personajes femeninos que poseen buenos trabajos, a menudo se sienten sumamente decepcionadas; mujeres jóvenes, con formación y buenas carreras profesionales, a menudo se presentan insatisfechas por no tener la belleza o la relación romántica deseadas. *Ally Mcbeal* (1997 -2002), *Sex and the City* (1998-2004) o *Bridget Jones* (2001 -2016) presentan a las protagonistas que ejemplifican este nuevo concepto de mujer trabajadora que, al final del día, lo único que desea es encontrar a su “príncipe azul” (concepto utilizado por estos personajes femeninos).

Hay además otra representación en los medios de la mujer profesional; cuando sus labores consisten en trabajos tradicionalmente ligados con el mundo masculino, la mujer se muestra especialmente sexualizada, a fin de no convertirse en competencia del personaje masculino, sino en su sueño erótico. Uno de los ejemplos más patentes es el de Megan Fox en la película *Transformers* (2007), en la que representa a Mikaela Banes, la compañera del héroe, conocedora del mundo mecánico. Fox se presenta en varias ocasiones cubierta de aceite o en posturas explícitamente sexuales, de tal forma que sus conocimientos sobre coches y mecánica están íntimamente ligados a su aspecto físico. Superheroínas, mujeres piratas y científicas aparecen en la pantalla de forma habitual, sin

⁹⁸ Barthes, *Mitologías*, 34.

embargo, su belleza y sus cuerpos siguen siendo su principal cualidad. La mujer puede ser poderosa y ocupar puestos antes reservados para los hombres, siempre que sea hermosa. Siguiendo esta máxima, Disney crea el personaje de Anna, más activa y heroica que muchas de sus predecesoras; y a Elsa, una mujer con poder mágico y poder político. Pero ¿Cuál es la primera cualidad que se espera de ellas?

“DIGNATARIO IRLANDÉS

No puedo esperar a ver a la reina y a la princesa.
Apuesto a que son absolutamente adorables.

DIGNATARIO ESPAÑOL

Seguro que son hermosas”⁹⁹ (Secuencia 5).

Esta conversación entre dos personajes masculinos del filme avisa de la “situación de ambigüedad en que se encuentran las mujeres; Por una parte, el reconocimiento constitucional a la igualdad de derechos entre varones y mujeres”¹⁰⁰, y por otra, la constante representación de la mujer como objeto de deseo, añadiendo a su situación de empoderamiento la presión de estar siempre perfecta, parecer joven y tener las cualidades – tanto físicas como psíquicas – que se esperan de una mujer del siglo XXI.

7.3.3. Comparación entre el personaje y su representación actual en la Compañía Disney.

Como se ha comentado en el capítulo 5, el éxito en taquilla de *Frozen* originó su propia franquicia de tal manera que Anna y Elsa no forman parte de las llamadas princesas Disney. Sin embargo, sí participan en distintos aspectos de dicha franquicia. Así, vídeos, eventos en los parques temáticos y juegos para móviles unen a Anna y Elsa con el grupo de Princesas Disney. En estos productos, en los que se enmarca a las hermanas en el mismo contexto que el resto de princesas, el personaje de Anna siempre está ligado al de su hermana, manteniendo la relación principal de la trama del filme. Sin embargo, son varios los sutiles comentarios que sitúan al personaje analizado dentro del remilgado mundo rosa de las princesas. Sirva como ejemplo el vídeo de la página web oficial titulado *Historias mágicas. Ana y Elsa*, que comienza con un libro rosa en el que podemos leer “Disney Princess”; el libro se abre para descubrir a dos niñas sentadas en un trono contando la historia de *Frozen*. En este vídeo llama la atención una frase que se repite al comienzo y al final: “Podrían hablar de ropa, de peinados, de chicos”. La historia de amor fraternal que narra el video se ve desdibujada por este tipo de frases, que sitúan a la heroína y a su hermana en un marco superficial, en el que importa más mostrar los productos de la marca (disfraces de princesas, maquillaje, zapatos) que mostrar un cambio

⁹⁹ “IRISH DIGNATARY: Oh, me sore eyes can’t wait to see the Queen and the Princess. I bet they’re absolutely lovely. / SPANISH DIGNATARY: I bet they are beautiful.”

¹⁰⁰ Juana Gila y Ana Guil, «La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográfico», *Comunicar*, nº12, (1999):29-93

renovador en los personajes femeninos de Disney. Este tipo de vídeo y otros productos definen a Anna como a las princesas más antiguas de la franquicia, resaltando su condición femenina y su relación romántica por encima de cualquier cualidad heroica de la protagonista.

Otro aspecto interesante de la franquicia Frozen afecta directamente a la heroína analizada; Anna pasa, en varias ocasiones, a un segundo plano, siendo su hermana Elsa la protagonista de distintos juegos *online*, y la primera imagen de muchos productos (mochilas, carteles, puzzles y libros). Así, vemos por primera vez en la historia de Disney que la protagonista del filme no es la imagen principal de la franquicia ni del *merchandising* de la marca. Las razones de este fenómeno son varias, la doctora María José Gámez afirma que se basa en la originalidad del personaje de Elsa:

“Elsa resulta atractiva por su imperfección. No es cuidadosa, no es tierna... es un personaje muy complejo que daña y tiene conflictos. Como modelo identitario es muy satisfactorio porque no es sancionada al final del cuento. Se les está diciendo a las niñas que pueden comportarse de manera distinta a como la norma dice y no les va a pasar nada.”¹⁰¹

A esta razón podemos sumar e incluso poner en primer lugar otra: la fuerza visual del personaje de Elsa. Mientras que la heroína viste de manera más sencilla y se comporta en ocasiones de forma torpe, Elsa sigue la cultura visual de las princesas Disney. No sólo es hermosa, alta y delgada, sino que es la que lleva el vestido de lujo, los tacones y el maquillaje. Además, es Elsa la que protagoniza el momento de transformación de patito feo a princesa liberada en el tema musical *Let it go* (Secuencia 11), la canción más conocida del filme, en la que la reina de hielo muestra su icónico traje azul y blanco. Este vestido se ha convertido en el disfraz más vendido de la franquicia. De hecho, Elsa siempre se representa en los productos Disney con este traje, acercándose aún más al mundo glamuroso de las Princesas Disney y alejándose de su hermana Anna, mucho más sencilla en su apariencia física. Una de las moralejas de la película que enseña a los niños a mirar el mundo con detenimiento, no fiarse de las apariencias y conocer a las personas en profundidad, se rompe con este tipo de presentaciones en las que el personaje de Elsa destaca por su aspecto físico y su indumentaria. El aura de protagonismo y glamour de Elsa se subraya con el cabello del personaje, cuyos peinados diseñó Danilo - estilista de distintas celebridades de Hollywood -.

¹⁰¹ Gámez en Santos, «Por qué arrasa tanto Elsa...».



Protagonismo de Elsa en varios de los productos de la franquicia Frozen.

Durante las navidades de 2014 la muñeca Barbie, la más vendida en estas fechas durante 11 años, fue reemplazada por la muñeca de Elsa. Disney conseguía vencer a su principal competencia en este campo; sin embargo, el producto que llega al cliente infantil es casi idéntico: una muñeca alta, delgada, rubia y maquillada, con distintos trajes y complementos para cambiar su aspecto físico. La nueva heroína Disney, por tanto, se convierte en la ayudante de su hermana, la verdadera protagonista de la franquicia que comparte características con la muñeca Barbie, creada en 1957. La belleza física supera la personalidad y los poderes del personaje femenino, cayendo en los tradicionales estereotipos femeninos, con la única finalidad de vender productos de la franquicia. Esta importancia del aspecto físico se subraya con el estreno de los cortometrajes realizados tras el filme: *Frozen Fever* (2015) y *Olaf's frozen Adventure* (2017). En estas secuelas de la película, las protagonistas lucen nuevos vestidos y peinados, de tal manera que la franquicia crea nuevos disfraces para sus clientes, además de una gran línea de cosmética y belleza dirigida al público infantil femenino. Los libros *Frozen Make up Artist Book* o *Frozen Fever Hairstyles* son ejemplo de estos productos que aconsejan a las niñas (de entre 5 y 12 años) a maquillarse, peinarse y pintarse las uñas para convertirse en princesas.

Y esta es precisamente la gran diferencia entre el personaje analizado y su presentación actual en el universo Disney. Mientras que en el filme Anna no presta atención alguna a su apariencia física (aunque sí lo hacen otros personajes), en la franquicia, los libros y productos dedicados a este aspecto de la heroína son muchos. Los vídeos y juegos con referencias al maquillaje o a “conocer chicos” como la que hemos mencionado en este capítulo, convierten al personaje analizado en un producto de consumo superficial, siguiendo la base de transformación de la franquicia de Princesas Disney.



Productos de belleza dirigidos al público infantil.

9. ANÁLISIS COMPARATIVO

Tras exponer el viaje realizado por las tres heroínas, se han comparado estos personajes femeninos entre sí. En esta parte del estudio se han tomado los distintos atributos que han ido surgiendo a lo largo del estudio de cada filme para poder facilitar la comparación paso a paso.

En este capítulo se presentan los resultados de este análisis comparativo con el fin de ofrecer, posteriormente, las conclusiones que busca este estudio. De esta forma, podremos responder a una de las preguntas principales de esta investigación: ¿hay una verdadera evolución en los personajes femeninos del cine de animación de Disney?

A fin de exponer los resultados de forma concisa y ordenada, se han dispuesto en una tabla esquematizada que se encuentra en los anexos de este estudio. En este capítulo trataremos de desarrollar y explicar los resultados de dicha tabla con ejemplos de distintas secuencias.

9.1. Atributos externos del personaje.

9.1.1. Características físicas y Caracterización.

Las protagonistas animadas de Disney siguen la estética predominante de la época de producción de cada filme. Si bien es cierto que pueden encontrarse varios cambios en los cuerpos de los personajes - volviéndose más atléticos con el paso de los años- la mayoría de estas variaciones responden a un fundamento puramente sociocultural. No se busca, por tanto, que las heroínas tengan más capacidad de movimiento o agilidad, aunque sí se consiga tal efecto. Las princesas más actuales muestran cuerpos atléticos y delgados pero no parecen usarlos para una mayor actividad en la trama, tan sólo reflejan la belleza social del momento de creación del filme.

Varias son las semejanzas entre las tres protagonistas analizadas en cuanto a su caracterización. Tanto Blancanieves como Ariel y Anna se definen por su aspecto físico y sus adornos y atuendos forman parte esencial dentro de la trama. Sin embargo, observamos cambios entre los personajes dentro de los distintos apartados de este análisis.

9.1.1.1. Belleza y Juventud.

Podemos observar que, aunque haya cambios físicos notables entre las tres heroínas analizadas, no ha habido evolución en este aspecto. Incluso en Anna – la única heroína que no utiliza su aspecto físico como arma-, la belleza y la juventud siguen siendo características primordiales para su descripción. A pesar de que la belleza y la juventud sean atributos ligados a las heroínas analizadas, se observa como las tres protagonistas poseen rasgos distintos, inspirados en su época de creación. Vemos por tanto que la belleza es cambiante y cada momento histórico considera deseables en la mujer ciertas características físicas. La belleza “como cualquier economía, está determinada por la

política, y en la era moderna occidental es el último y mejor de los sistemas de creencias que mantienen intacta la dominación masculina”¹. Las princesas analizadas apoyan esta idea de Wolf puesto que, a pesar de sus avances como heroínas (más activas y dueñas de sus destinos), siguen manteniendo la belleza como atributo esencial.

La belleza se presenta en Blancanieves y Ariel como atributo principal. Una característica que permite el amor a primera vista y salva a las heroínas en distintos momentos. Sirva como ejemplo la última secuencia de *Blancanieves y los siete enanitos* en la que la heroína se libra de ser enterrada viva gracias a su belleza.

“Tan bella era, incluso muerta, que los enanos no hallaron fuerza en sus corazones para enterrar a la princesa”² (Secuencia 19).

También Ariel se sirve de su aspecto físico para seducir a Eric, puesto que no tiene otra herramienta para la conquista. Al contrario, Anna no aprovecha su belleza para lograr ningún objetivo. Se observa aquí el primer cambio renovador de los personajes. Las heroínas más recientes son, como todas, hermosas; pero no se valen de su belleza para conseguir sus deseos.

Otro elemento que comparten Blancanieves y Ariel es su construcción basada en personajes famosos de la época de creación del filme, hecho que nos informa de lo que se considera bello en una mujer dentro de cada momento histórico analizado. Blancanieves se presenta ante el espectador con unas cualidades físicas que destacan sus principales atributos: la belleza y la juventud. Su apariencia está directamente relacionada con el prototipo del ángel del hogar. Sus rasgos redondeados presentan una belleza honrada y dulce que se presenta en contraposición a la cara angulosa de la *femme fatale*, más sensual y madura. El personaje, inspirado en la actriz Janet Gaynor, posee los rasgos propios de la chica angelical, con tez blanca, ojos redondos y pelo corto y abombado.

52 años después, Disney presenta un nuevo tipo de Princesa cuyos rasgos físicos son también de suma importancia en la trama. La belleza sigue siendo un rasgo principal en la protagonista, pero esta vez el cuerpo de Ariel se desnuda ante el espectador mostrando una heroína sexualizada. Así define Jorge Fonte el nuevo estilo de las princesas Disney, que comienza con Ariel:

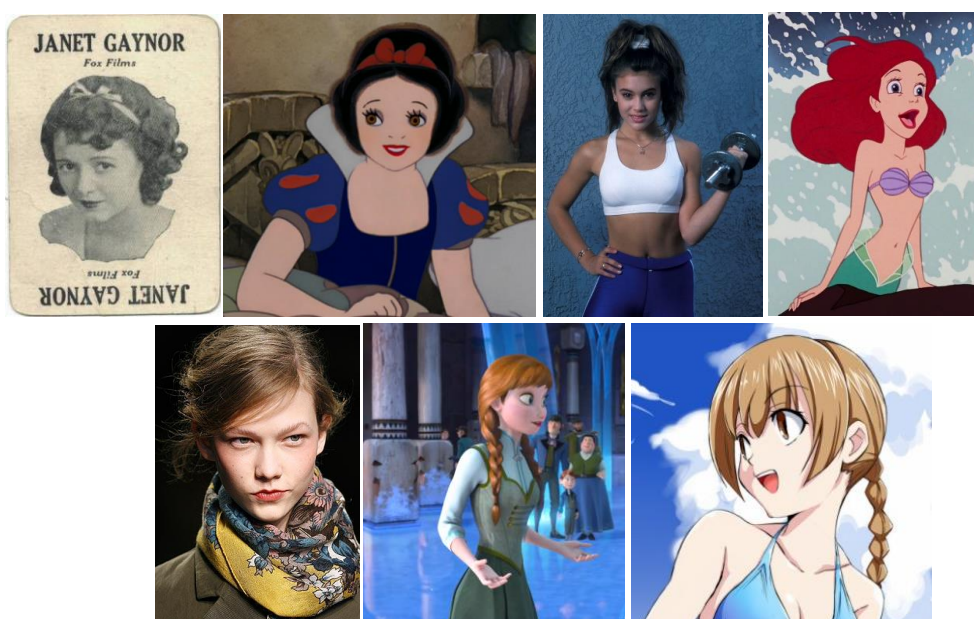
“A todos los niveles, Ariel marcará el comienzo de un cambio radical en el tratamiento de las mujeres Disney. Desde que la muchachita india levantara su ceja en un descarado gesto de erotismo étnico en *El libro de la selva* no nos habíamos encontrado con un personaje femenino (humano) tan liberal y moderno. Con ella los ojos de las protagonistas toman dimensiones impresionantes reforzando la expresividad de sus rostros, las espesas melenas de forma casi voluptuosas están liberadas de toda

¹ Wolf, *The Beauty Myth...*, 12 (traducción de la autora).

² “So beautiful, even in death, that the dwarfs could not find it in their hearts to bury her.”

sujeción, los cuerpos se moldean, las cinturas se estrechan y pechos y caderas empiezan a tener más presencia.”³

Este nuevo aspecto permite que el personaje sea más ágil que sus predecesoras (rasgo importante para definir a una heroína). Sin embargo, se mantienen las características de juventud y belleza como principales armas de la protagonista— que, al no tener voz, se valdrá únicamente de su cuerpo para seducir a Eric-. Tal y como Giroux define a la sirena, Ariel tiene el aspecto de “una modelo del sur de California”⁴. Al igual que Blancanieves, Ariel está inspirada en una actriz popular de su período de creación: Alyssa Milano. Esta joven actriz de 16 años es el ejemplo perfecto de una época en la que el cuerpo atlético y sexualizado se extendía a todas las edades y estratos sociales. Si Blancanieves, inspirándose en Janet Gaynor, mantiene un cuerpo más redondo y aniñado, Ariel se define por su delgadez y desnudez.



Las protagonistas analizadas representantes de la belleza predominante en la época de producción de cada filme: Janet Gaynor (1929) fue la actriz que inspiró los rasgos redondeados y aniñados de Blancanieves. Alyssa Milano inspiró el personaje de Ariel y su cuerpo adolescente sexualizado y atlético. Vemos en Anna influencias de las modelos de Victoria Secret (Karlie Kloss a la izquierda) y del estilo manga (Personaje femenino de la serie de 2007 *Seitokai Yakuindomo*). *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 10), *La Sirenita* (Secuencia 9) y *Frozen* (secuencia 26).

Al contrario, Anna parece estar inspirada en ningún personaje concreto de su época. La heroína de *Frozen* y su hermana parecen reunir atributos físicos de distintos modelos estéticos de las décadas 2000 y 2010. La delgadez se alza como valor fundamental en la belleza de la mujer en esta época, las modelos caucásicas de Victoria Secret parecen tener parecidos físicos con la heroína analizada. También las influencias de la estética manga son claves en la construcción de los personajes femeninos de *Frozen*. Al igual que Ariel, los ojos grandes son parte esencial de Anna y Elsa, sin embargo, la boca pequeña y los rasgos afilados, las separan de la estética de 1989, y les acercan al estilo manga. En las

³ Fonte, Walt Disney, el universo..., 102.

⁴ Giroux, El ratoncito feroz..., 104.

nuevas heroínas Disney encontramos una exageración del tamaño de la cabeza en contraste con los cuerpos menudos, como en el estilo manga.

Otro elemento esencial en las tres heroínas es la tez blanca que se recalca por los contrastes con el color del cabello y las vestimentas. En *Blancanieves y los siete enanitos*, la blancura de la piel es un motivo propio de la iconografía del personaje; lo mismo se puede suponer de Anna, cuya belleza caucásica bebe del aspecto físico de las mujeres noruegas. Pero en Ariel, la tez blanca solo refleja la belleza occidental impuesta por los medios de comunicación.

La delgadez por otro lado, sirve como elemento de distinción entre las heroínas analizadas, puesto que la época de producción del filme y la delgadez de sus protagonistas está claramente relacionada. De esta manera, las heroínas de Disney se tornan más delgadas según se van modernizando, llegando a mostrar cierto grado de deformidad dado el volumen de su cabeza en comparación con sus cuerpos menudos y delgados.



La delgadez toma protagonismo en las heroínas más modernas, con una clara tendencia a la exhibición del cuerpo den la segunda etapa de princesas, y unas heroína más delgadas y desproporcionadas en la última etapa. Primera columna: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) y *Cenicienta* (1950). Segunda columna: *La sirenita* (1989) y *Aladdín* (1992). Tercera columna: *Frozen* (2013) y *Enredados* (2010). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.1.1.2. El cabello.

Asegura Chevalier que “los cabellos representan muy frecuentemente ciertas virtudes o poderes”⁵. Tras el análisis del aspecto físico de las tres heroínas, se observa que el cabello es un atributo fundamental en la caracterización de los tres personajes, definiendo

⁵ Chevalier, Diccionario de los símbolos, 218.

su edad, su estado anímico y su posición en la trama. Vemos en este apartado del análisis, cómo el cabello se utiliza de distintas maneras en los tres personajes analizados, existiendo una clara evolución en la riqueza simbólica de este atributo. Mientras que en las dos primeras, el cabello sólo funciona como elemento estético y signo de belleza, en *Frozen*, el pelo y el peinado de la heroína son un continuo informante de su estado anímico y vital, cambiando en cada secuencia según las necesidades de la heroína y no siempre resaltando su belleza.

En *Blancanieves y los siete enanitos* y *La sirenita* la melena es un elemento de contraste esencial entre la heroína y la antagonista, símbolo de la juventud de Blancanieves y Ariel en contraposición al cabello cubierto o recogido de la Reina malvada y las hermanas mayores de la sirena. Así lo vemos en la oposición de los personajes femeninos: Madrastra (cabello cubierto)/Blancanieves (melena suelta) – Hermanas (cabello recogido)/ Ariel (pelo suelto).



El cabello como elemento de oposición entre personajes femeninos, siendo la melena suelta de las heroínas símbolo de juventud y belleza *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencias 2 y 3). *La sirenita* (Secuencias 11 y 12). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

En *Frozen* se observa cómo el cabello encierra otros significados. Los recogidos de la heroína y sus tocados informan de las diferentes etapas vitales en las que se encuentra la heroína. De tal forma, Anna se cubre el cabello en el entierro de sus padres (secuencia 4), y el pelo recogido se muestra como signo regio, utilizado en el momento de su presentación en sociedad (secuencia 6). Las dos trenzas, peinado icónico de la protagonista, se reservan para las secuencias de lucha, además parecen informar sobre el carácter infantil de la heroína, dado que también lleva este peinado en las secuencias de su niñez.



La melena y sus diferentes recogidos como informante del estado anímico de la heroína. *Frozen* (Secuencias 4,5, 6 y 12). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

El color del cabello toma importancia en la caracterización de los personajes, siendo el blanco un color negativo, símbolo de la vejez y la maldad en el caso de *Blancanieves y los siete enanitos* y *La sirenita*; y signo de muerte y soledad en el cabello de Anna que se vuelve blanco cuando la heroína se acerca al final de su vida. En contraposición al pelo cano de las antagonistas, el cabello negro de Blancanieves y el pelirrojo de Ariel y Anna son indicadores de juventud. En el mechón canoso de Anna se simboliza además la unión con su hermana, haciendo alusión a la nieve y a la magia que las separó en la infancia y que volverá a unir las al final del filme. De nuevo, a pesar de los parecidos simbólicos entre el cabello de las heroínas y sus significados, en Anna, este elemento aporta mayor profundidad narrativa, y no se utiliza únicamente para reforzar la belleza de la heroína.

9.1.1.3. El atuendo.

Los ropajes y adornos son también importantes elementos de caracterización, dado que ayudan a definir al personaje, su importancia y su lugar en la trama. Podemos ver un claro cambio en los atuendos de las tres heroínas analizadas. Sus ropajes y adornos van tomando mayor protagonismo en cada filme, llegando a su culmen en *Frozen* (la heroína luce nueve atuendos distintos a lo largo del filme). Esto se debe, entre otras cosas, a los avances técnicos que se han conseguido a lo largo de los 76 años que separan el primer filme analizado y el último. La facilidad de los animadores para crear texturas y diseñar distintos atuendos ha ido mejorando con los años. También hay que destacar el fuerte poder del marketing y el concepto de consumismo ligado a la mujer, ambos factores de suma importancia a la hora de analizar este aspecto de los personajes. Así, los diferentes trajes de Anna no son sólo elementos para definir a la heroína, también son importantes reclamos para las tiendas Disney Stores, que venden una gran variedad de disfraces de la protagonista. Se observa en este análisis una clara evolución de los personajes expresada

en el vestuario de éstos. Hay una transformación en cuanto al atuendo de las heroínas, que en Anna se vuelve esencial para la caracterización y comprensión del personaje. Mientras que Blancanieves y Ariel tienen pocos vestidos, y éstos sólo sirven para realzar su belleza y atraer al hombre, Anna posee una gran variedad de atuendos que irá variando según su edad y etapa del viaje. Además, la simbología de los trajes de Anna está íntimamente relacionada con su hermana, su reino y la aventura que tiene que superar, lo vemos en el color azul, símbolo de la nieve y la magia de Elsa, que se irá incorporando a los vestidos de Anna, para simbolizar cómo la heroína va aceptando y amando las diferencias de su hermana.

Blancanieves luce tan sólo dos trajes diferentes en todo el filme. En las primeras secuencias, la heroína lleva un vestido harapiento que alude a las humillaciones a las que le somete su madrastra. Además, los harapos de Blancanieves son una imposición de la Reina, que quiere ocultar la belleza de la princesa, pero su hermosura es tal que el Príncipe se enamora de Blancanieves a pesar de su traje de criada. En el resto de secuencias, Blancanieves viste el icónico traje de princesa amarillo y azul. Este vestido de cuellos altos y capa regia es el signo de su lugar en el trono, pero también señala directamente a los colores que definen a la princesa: el rojo y el negro representados en la capa, el lazo y las mangas.

Ariel, por otro lado, adorna y cubre sus pechos con dos conchas moradas. Éstas conchas son uno de los signos concretos que Disney aporta a las sirenas y que se convertirán en una convención para representar a este tipo de personajes. En las obras literarias y pictóricas de sirenas (entre los que destacamos los cuadros de Waterhouse), éstas aparecen con los pechos al descubierto; si nos adentramos en el cine de animación, en la *Silly Symphony* de 1932, *King Neptune* las sirenas muestran sus senos desnudos en todo momento. En 1953, Disney resuelve el problema de la censura con este signo que Ariel comparte: las sirenas de *Peter Pan* llevan conchas, estrellas de mar y flores sobre sus pechos.

La escasa vestimenta de Ariel destaca en contraste con la ropa de Blancanieves y Anna, más recatadas al vestir. Si bien, los trajes de Anna cubren todo su cuerpo por motivos ambientales (la heroína debe protegerse del frío), sus vestidos con corpiños marcan su cintura y realzan su cuerpo. Se puede observar, por tanto, un cambio en la caracterización de los personajes, destacando la figura femenina en las películas más modernas, en contraposición a la ropa de Blancanieves, más infantil y holgada. Los tres personajes representan a jóvenes adolescentes, siendo Blancanieves la más joven con 14 años, seguida por Ariel con 16 años y Anna, que sin conocer su edad sabemos que es menor de 18 años (puesto que ésta es la edad de su hermana mayor). A pesar de ser los tres personajes adolescentes, el cuerpo de las dos segundas se realza y toma protagonismo a través de vestidos largos que marcan sus cinturas y descubren sus hombros.



A pesar de que los tres personajes son adolescentes, los trajes de Ariel y Anna dan más protagonismo al cuerpo femenino, en contraste con la vestimenta infantil de Blancanieves. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 3), *La sirenita* (Secuencia 17) y *Frozen* (Secuencia 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Como ya se ha mencionado, los dos cambios de atuendo de Blancanieves sirven para mostrar su situación en la trama. Lo mismo ocurre con Ariel y Anna, cuyos vestidos ayudan al espectador a adentrarse en el momento histórico que recrea el filme, además de mostrar las distintas situaciones de las heroínas a lo largo del relato. De esta forma, cuando Ariel se convierte en humana, la heroína cubre su cuerpo con una vela de barco y unas cuerdas, un atuendo cómico a la vez que sensual, pues se intuye la desnudez de Ariel y su desconocimiento sobre el mundo terrestre. En contraste, la siguiente secuencia, mostrará a Ariel preparada para el mundo de los hombres, con un traje rosa con los hombros al descubierto, que marca su figura a la vez que le aporta un toque regio apoyado por las joyas que adornan su pelo y orejas. Ante esta escena uno de los personajes masculinos pregunta “¿No es una visión?”⁶, destacando la belleza de la heroína. La sensualidad exótica de la sirena se reduce y se ajusta a la estética del mundo de los hombres. De esta forma, Ariel cubre más su cuerpo en cada escena según se adentra en el mundo humano.



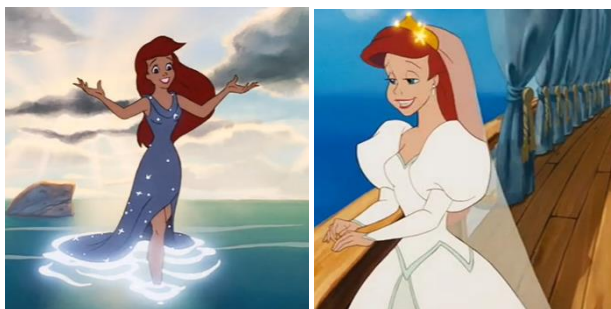
Ariel cubre más su cuerpo según se adentra en el mundo de los humanos, aunque parece que siempre se viste para ser mirada. *La sirenita* (Secuencias 12, 16 y 17). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

También Anna cubre más su cuerpo a medida que avanza el filme. Sin embargo, el cambio de vestuario de Anna no se debe a imposiciones estéticas, sino a la aventura en sí misma. Al adentrarse en el mundo especial, la heroína se desprende de su ropaje real y sus joyas, y utiliza un traje abrigado con botas, un atuendo cómodo para comenzar su

⁶ “Isn’t she a vision?”

aventura. Podemos afirmar que los vestidos de las protagonistas sirven para adentrarse en la aventura, pero sólo la heroína más reciente los utiliza como traje para la lucha. Al contrario, Blancanieves y Ariel se visten para realzar su belleza y atraer a los hombres, destacando en este sentido Ariel.

Los atuendos de las heroínas también ayudan a definir el entorno y la época en la que se desarrolla la trama. Mientras que Blancanieves y Anna mantienen en todo momento el estilo del momento histórico que narra cada filme, Ariel representa en su vestimenta varios anacronismos. Conviene analizar dos trajes más de la heroína de *La Sirenita*, los que corresponden a las dos últimas secuencias. Ambos representan la época de producción del filme, dado que siguen la estética de la década de 1980 y se alejan de los ropajes propios de la edad media idealizada construida por Disney en la película. En la secuencia 24, después de haber superado la muerte, los dos mundos (el marino y el de los hombres) se unen en una escena en la que Ariel se convierte en humana para siempre. El vestido ayuda a recalcar esta idea de unión de los mundos, representado lo exótico y sensual de la sirena adaptado al gusto estético de los humanos. Ariel viste para la mirada masculina, así se demuestra durante todo el filme y, con más fuerza, en esta secuencia en la que camina hacia Eric con este vestido brillante que destaca su nuevo atributo, las piernas desnudas, el único elemento que puede hacer que los amantes estén unidos. En la siguiente secuencia, el traje de novia también realza su figura y sigue la estética del momento de producción del filme, pero destaca en esta escena la corona brillante, signo del poder que alcanza Ariel a través del matrimonio. Aunque debajo del mar, la sirena era miembro de la realeza, solo mediante la unión con Eric consigue la corona y, por tanto, el poder.

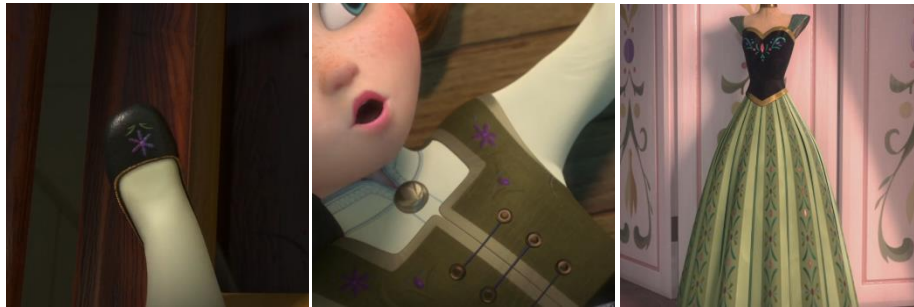


Los trajes de Ariel inspirados en la década de 1980 marcan su figura. *La sirenita* (Secuencias 24 y 25). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Al contrario, la heroína de *Frozen* viste durante toda la trama de acuerdo al contexto histórico que ambienta la película (Noruega, siglo XIX). A través del estilo ornamental del *rosemaling*, cada vestido parece contar una historia sobre el personaje que lo luce. Michael Giamo, director de arte de *Frozen* supo desde el comienzo que iba a ser una película basada en el vestuario⁷. De hecho, cada vestido y complemento que lucen la heroína y su hermana simboliza el carácter del personaje y su posición en la trama. De esta forma, la mayoría de los vestidos de Anna son de color verde, signo de la esperanza

⁷ Michael Giamo en Solomon, *The art of frozen*.

y la primavera, ambos atributos que contrastan con la soledad y el invierno representados en los vestidos azules y negros de Elsa. También el magenta es un color representativo de Anna y aparece en pequeños bordados de su ropa en forma de azafrán, flor que, como se ha mencionado en el capítulo 8, representa el principio de la primavera y la fuerza de ésta sobre el duro invierno. El verde y la flor del azafrán también aparecen por todo el reino de Arendelle, en banderas, blasones y lazos, recordando la unión de la heroína con su reino, al que tendrá que salvar del invierno. Además, la heroína renacerá del hielo como el azafrán al final del filme, por ello, en la resurrección, Anna lleva una capa color magenta, simbolizando el azafrán que nace entre la nieve y el hielo.



La primavera representada en el vestuario de la heroína, a través de los colores y los bordados de flores del azafrán. *Frozen* (Secuencias 4 y 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.1.2. Gestualidad y posturas del personaje.

A través de la gestualidad y la postura, el texto define a las heroínas y les otorga distintas características que ayudarán a comprender mejor la evolución de los personajes femeninos en el cine de Disney, además de ver los puntos en común de éstos. Nos centramos en este apartado del análisis en las marcas gestuales y las posturas más repetidas por las heroínas.

9.1.2.1. Marcas gestuales de la comicidad del personaje.

Encontramos que de las tres heroínas analizadas, sólo Anna posee la máscara de la heroína cómica, mientras que en el caso de Blancanieves y Ariel, son los personajes masculinos que las rodean los encargados de añadir humor a la trama. Anna es la única heroína analizada que posee el atributo de la comicidad. Sin embargo, no es un personaje con sentido del humor, sino que los agentes externos y su ineptitud para dominarlos son los que hacen que la heroína sea cómica. De esta forma, podemos observar una evolución negativa en este aspecto. Las primeras heroínas analizadas, si bien no tienen rasgos cómicos, no son objeto de burla. Al contrario, Anna funciona en muchos momentos como bufón.

Se observa en Blancanieves y Ariel un solo recurso humorístico: la burla. En la secuencia 10, la heroína muestra su única manifestación cómica en todo el filme. Al referirse a Gruñón, Blancanieves satiriza el gesto del enano y agrava la voz mientras cruza los brazos. Este mismo recurso humorístico lo observamos en Ariel en varias secuencias

del filme, la sirena utiliza una sonrisa tranquila que contrasta cómicamente con sus palabras; sirva como ejemplo la secuencia 3 en la que Ariel se dirige al cobarde Flounder, levantando las cejas y diciendo tranquilamente: “Puedes esperar aquí y vigilar por si vienen tiburones”⁸. Al provocar el pánico en el pez, la princesa se ríe y lo mira con superioridad. Cabe destacar que estas formas de burla utilizadas por las dos primeras heroínas sólo se manifiestan con personajes menores, es decir, con personajes secundarios cómicos que no pueden herir a la heroína.



Manifestación del sentido del humor de la heroína a través de la burla. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 10) y *La sirenita* (Secuencia 3). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Por otro lado, destacan en Anna otro tipo de recursos cómicos que se repetirán durante todo el filme. El principal recurso humorístico de la heroína viene definido por su personalidad patosa. Las constantes caídas y tropiezos definen a Anna como una heroína inepta, incapaz de mantener la compostura en ningún momento. Vemos durante toda su presentación cómo la heroína rompe objetos, cae por las escaleras y se tropieza con distintos personajes. Este hecho, sin embargo, no puede considerarse un recurso humorístico propio de la heroína, sino una técnica de guión. Para convertir a Anna en una heroína cómica, los guionistas le otorgan la máscara del bufón, haciendo de su ineptitud un atributo humorístico. Como el enano Mudito de *Blancanieves y los siete enanitos* o la gaviota Scuttle en *La sirenita*, Anna aporta el alivio cómico gracias a su torpeza.



La torpeza como principal recurso humorístico para definir a la heroína cómica. *Frozen* (Secuencias 12 y 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

⁸ “You can just stay here and watch for sharks”.

También la personalidad excéntrica de Anna añade comicidad al personaje. Los primeros indicios de esta personalidad los hayamos en sus posturas melodramáticas; para mostrar su desesperación o aburrimiento, la heroína inclina la cabeza o se tumba en el suelo con el brazo sobre la frente. También la gestualidad exagerada define a Anna como heroína cómica, al abrir los ojos desorbitadamente al emocionarse o cerrarlos con fuerza cuando está realizando un gran esfuerzo.



La gestualidad melodramática como recurso humorístico de la heroína. *Frozen* (Secuencias 2 y 4). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.1.2.2. Construcción de la sensualidad del personaje a través de la gestualidad y la postura.

Tras el análisis de las tres heroínas, podemos ver cómo la sensualidad de los personajes analizados cambia según el momento de producción de cada película. No es descabellado pensar que, incluso la elección de la trama depende totalmente de la época. Así pues, no es de extrañar que una historia donde la virginidad y pureza son claves en la construcción del personaje femenino principal sea la elegida para un filme de 1937, mientras que la sensualidad del mito de la sirena se reserve para una época más permisiva en este aspecto. Tras varios estudios y críticas a la compañía Disney sobre su trato a la mujer (Giroux, Zipes, Orenstein), la nueva heroína de 2013 no se objetualiza de manera tan exagerada como Ariel – aunque vemos en el personaje de Elsa, como la sensualidad es parte esencial en la trama de la liberación personal -. En la última etapa de princesas Disney, las heroínas tienen más armas además de su cuerpo. Por ello, encontramos una evolución favorable en la construcción de los personajes femeninos según su sensualidad, dejando este aspecto en un segundo plano para ofrecer más profundidad a las heroínas Disney.

Al analizar el atributo de la sensualidad en los tres personajes, se observa que Ariel destaca por encima de todas. El halo erótico que envuelve al mito de la sirena se ve representado en esta heroína durante todo el filme a través de su gestualidad y su postura. Como ya adelantamos en el capítulo 7, se utiliza su cuerpo para representar escenas sensuales que erotizan a la heroína adolescente. Estas posiciones se acompañan de una gestualidad de seducción clásica: ojos cerrados o entornados y boca entreabierta. Además, los juegos con el agua y el contraluz apoyan la construcción de Ariel como personaje sensual.



Erotización del cuerpo de la heroína a través de su postura y gestualidad. *La sirenita* (Secuencias 9 y 16). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Al contrario, Blancanieves y Anna no muestran ningún tipo de erotismo en su gestualidad o postura. En su caso, serán otros personajes femeninos los que aporten la gestualidad sensual propia de la femme fatale. En *Blancanieves y los siete enanitos* la heroína es el paradigma de la gracia y la virginidad, por lo tanto será la antagonista la que muestre la sensualidad femenina. Pero, al contrario que en *La sirenita*, esta sensualidad se exhibe como algo negativo, propio de la perfidia de la femme fatale.

En *Frozen*, es Elsa el personaje que más rasgos sensuales muestra, tomando alguno de los recursos gestuales de la madrastra de *Blancanieves y los siete enanitos*, como los ojos entornados, las cejas finas y arqueadas y los rasgos angulosos. En el caso de Elsa, esta sensualidad no se muestra como negativa. Como vemos en la secuencia musical *Let it go*, la sensualidad encierra otro significado. Durante el tema musical, Elsa se libera de los prejuicios y las normas impuestas por Arendelle, y se aleja de su reino mientras su atuendo y peinado cambian. Esta transformación va acompañada de unos movimientos y una gestualidad más sensual. Elsa camina contoneándose, moviendo exageradamente la cadera y los hombros. Sus ojos, maquillados, se entornan y las cejas finas se arquean para mirar directamente al espectador.

Debido a la trama de la película, la sensualidad de Blancanieves es nula. La virginidad es parte esencial en el personaje; su propio nombre indica la pureza de la princesa, al igual que su concepción (en la obra literaria, la reina se queda embarazada sin ayuda del rey). Pero también la época de producción de la película afecta a la construcción de este personaje como ser virginal, casi asexual. En 1937 el código Hays (1934-1967) se aplicaba en todas las películas americanas; en cuestiones de sexo, el código Hays pretendía proteger la institución del matrimonio y del hogar a través de ciertas normas que podemos ver aplicadas en el filme de Disney: “No deben representarse escenas de pasión a no ser que formen parte esencial de la trama. No se mostrarán besos ni abrazos de una lascividad excesiva, de poses o gestos sugestivos. Como norma general, el tema de la pasión debe ser abordado de manera que no despierte emociones viles o groseras seducción”⁹. Aún con todo, podemos ver ciertos rasgos de sensualidad en la heroína de

⁹ John Belton, ed., *Movies and Mass Culture* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1996), 139 (traducción de la autora).

1937 ocultos tras una cuidada representación. Destacamos la secuencia 10 en la que Blancanieves convence a los enanitos para ocultarse en su cabaña. Vemos en esta escena que el lugar de negociación es el dormitorio. Así, la heroína está tumbada en la cama – espacio con claras connotaciones sexuales – mientras convence a los enanos; ellos, de pie le miran extasiados.

Por otro lado, Anna no posee rasgos que muestren su sexualidad tan claramente como Ariel o Elsa. La protagonista de *Frozen* es una heroína cómica que posee ciertas cualidades de heroína clásica. Por tanto, la sensualidad de Anna queda en un segundo plano y no se utiliza como arma de negociación ni seducción. Sin embargo, también se observan en este personaje ciertos recursos gestuales que señalan a la coquetería de la princesa. En la secuencia 5, Anna se presenta con un cuerpo adulto ante el espectador; si en las secuencias anteriores se había visto a una niña patosa con ansias de jugar, en esta secuencia se exhibe a una heroína joven, con cuerpo adulto, dispuesta a conocer a un hombre. Así lo demuestra en el tema musical *For the first time in forever* (Secuencia 5). Su construcción gestual y corporal señalan directamente a la sensualidad: entornando los ojos y moviendo sus hombros desnudos como signo de coqueteo.



Postura y gestualidad sensual en el personaje. *Frozen* (Secuencia 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.1.2.3. Marcas no verbales de la vulnerabilidad del personaje.

En el análisis de los tres filmes, son varias las secuencias que reflejan la vulnerabilidad de las heroínas estudiadas, tanto en el diálogo como en el simbolismo de la escena. Pero también son las propias heroínas la que reflejan esta fragilidad a través de sus posturas. Y en este aspecto, aunque podemos ver una evolución desde la perspectiva de género hacia personajes femeninos más fuertes – o menos vulnerables –, las heroínas siguen manteniendo este rasgo ligado al arquetipo de la princesa en apuros.

Tras analizar las marcas de vulnerabilidad de las tres heroínas, se descubre que todas ellas muestran su debilidad en seis secuencias. Pese a que la vulnerabilidad sigue siendo una característica propia de las heroínas Disney, la evolución es patente, no tanto en la cantidad de secuencias (que no ha descendido), si no en las formas de mostrar esta debilidad. Además, la representación del dolor físico en Ariel y Anna ayuda a construir un nuevo tipo de heroína que sufre y muestra su dolor. Mientras que la perfección de Blancanieves no se ve empañada por las demostraciones de dolor físico, las heroínas más

modernas se permiten mostrarse menos hermosas en algunos momentos del filme, aportando profundidad y realismo.

La postura yacente, si bien tiene mayor protagonismo en *Blancanieves y los siete enanitos*, se repite en los tres filmes analizados. La heroína de 1937 aparece tumbada en el suelo en la escena de su presentación (Secuencia 3); a partir de esta secuencia serán varias las escenas en las que la princesa aparezca en esta postura como claro signo de su vulnerabilidad. No debemos olvidar que la secuencia final, una de las escenas más icónicas del filme, muestra a Blancanieves en posición yacente, totalmente indefensa y dependiente del personaje masculino, esperando el beso redentor del Príncipe. También Ariel y Anna repiten este patrón mostrando su fragilidad en escenas clave de los filmes correspondientes. Aunque a todas luces Anna parece una heroína más activa que Blancanieves, también en su escena de presentación, y en el clímax del filme, la princesa aparece tumbada en el suelo. Ariel, por otro lado, se presenta como heroína fuerte, pero en el duelo final se mostrará en débil, tumbada en el suelo mientras espera la salvación de Eric.



La heroína en postura yacente o tumbada en el suelo como signo de vulnerabilidad. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencias 7 y 19), *La sirenita* (Secuencias 14 y 23) y *Frozen* (Secuencias 2 y 24). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Al tratar las posturas de fragilidad de las heroínas encontramos que la dependencia de los personajes masculinos se repite en los tres filmes a través de la postura débil de las heroínas en contraposición a la apariencia fuerte de sus acompañantes masculinos. Se destaca aquí cómo Anna repite las marcas no verbales de Blancanieves, con la cabeza ladeada y en brazos del personaje masculino. Ambas princesas escenifican esta postura subrayando la imagen de la princesa débil rescatada por el fuerte personaje masculino.



La dependencia del personaje masculino simbolizada en la postura encogida en los brazos del salvador. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 19) y *Frozen* (Secuencia 22). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Entendemos el dolor y el desconsuelo como una forma de mostrar la debilidad de la heroína en ciertos momentos del filme. La mayoría de los héroes pasan, al enfrentarse con la muerte, por un dolor o trauma que les hará crecer como personas. Analizando a las tres heroínas de este estudio, conviene destacar que el dolor de Blancanieves al morir no se muestra en la pantalla. Como hemos visto en el análisis de la primera etapa, ya sea por la dureza que evoca la escena, o por la falta de expresividad del personaje, se recurre al fuera de campo para representar la muerte de la heroína mientras la antagonista narra los efectos del veneno sobre la heroína.

Ariel y Anna, por otro lado, sí muestran su dolor físico en distintos momentos del filme. Las heroínas recurren a una postura de dolor que consiste en retorcer el cuerpo y curvar la espalda. El dolor se subraya con una gestualidad parecida en ambas heroínas, con el ceño fruncido, los ojos cerrados y la boca torcida.



Las muestras de dolor físico en los personajes más modernos. *La sirenita* (Secuencia 22) y *Frozen* (Secuencia 17). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

No siempre la vulnerabilidad se entiende como algo negativo en la construcción del personaje, sino como un momento necesario en el viaje del héroe. El problema asoma cuando esta vulnerabilidad se repite exageradamente durante el viaje, es en ese momento cuando se descubre que nos encontramos ante una heroína vulnerable. El llanto, por ejemplo, “resume la humanidad, la realidad de estos personajes. Los convierte en seres de carne y hueso para quienes el dolor, la decepción o la rabia no les son ajenos”¹⁰. Por

¹⁰ Manzano, *El espejo, el aviador...*, 214.

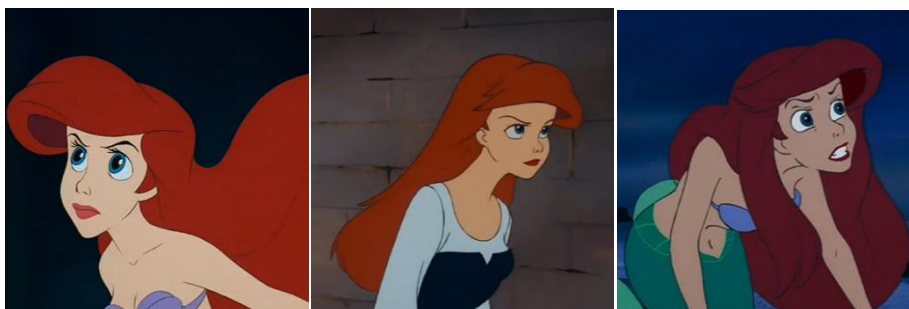
tanto, podemos decir que el llanto no es en sí negativo ni positivo, pero al analizarlo en los tres personajes reconocemos una evolución. En Blancanieves y Ariel el llanto es desconsolado e infantil, y se muestra en los momentos de incompreensión o miedo. En Anna, sin embargo, el llanto es callado y heroico. Anna no derrama lágrimas, sino que se apena en silencio en distintos momentos del filme. Incluso en su sacrificio, son otros los que lloran por la heroína, mientras ella muestra un gesto triste pero heroico, que no llega al llanto.

9.1.2.4. Descripción del temperamento violento mediante el discurso no verbal.

En este apartado encontramos una evolución clara en la construcción de personajes femeninos de Disney desde la perspectiva feminista. Si las primeras heroínas de los estudios no mostraban ningún tipo de temperamento violento o enfado, las nuevas heroínas sí que sienten distintas emociones y las expresan con su gestualidad y postura. La violencia es un rasgo importante en una heroína, no en tanto a la exaltación de la crueldad, sino porque una verdadera heroína descubre en su viaje distintas injusticias y obstáculos que tendrá que superar mediante la lucha, que a veces causa tensión o violencia.

Como se ha mencionado, Blancanieves no posee ningún rasgo que indique enfado y mucho menos violencia. Si podemos encontrar en la secuencia 10 una señal de molestia en la princesa. En esta secuencia, Blancanieves toma el papel de madre y obliga a los enanos a lavarse antes de comenzar a comer, es en este momento cuando pone los brazos en jarras y entorna los ojos en señal de autoridad. Sin embargo, no se puede definir esta escena como tensa o de enojo, sino como una señal del poder maternal que la princesa tiene sobre los enanos. Las marcas gestuales de enfado y violencia se reservan para el resto de personajes, dado que Blancanieves se construye como un personaje perfecto y angelical, ninguna muestra de enfado puede afear su rostro.

En el personaje de Ariel encontramos una evolución clara en este aspecto. La sirena muestra desde el comienzo del filme una predisposición clara a la lucha y la violencia. Dado su carácter adolescente, la heroína tiene arranques de enfado en varios momentos del filme. Para mostrar este temperamento se recurre a la gestualidad clásica del ceño fruncido y boca apretada. Además, la heroína echa su busto hacia adelante en señal de decisión.



Gestualidad clásica de enfado, repetida en varias secuencias del filme. *La sirenita* (Secuencias 6, 22 y 23). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

A pesar de las muestras de enfado, Ariel nunca materializará estos arranques en actos violentos. Su disposición a la lucha es superficial, aunque vemos en la secuencia 23 un momento de acción violenta, en seguida la heroína queda reducida. Como ocurre en *Blancanieves y los siete enanitos*, son los personajes masculinos los que participarán en la lucha y mostrarán signos de violencia, mientras que la heroína espera el rescate. Hasta la tercera etapa, no encontramos una heroína verdaderamente dispuesta para la batalla. En el personaje de Anna se descubren rasgos de enfado y violencia que se llevarán a la práctica. Siguiendo la misma gestualidad y postura de Ariel, Anna frunce el ceño para mostrar enfado, pero la gran diferencia es la actuación ante este enfado que, con Anna se materializa en la lucha.

Conviene detenerse en la secuencia 26 de *Frozen*. En esta secuencia, Kristoff se acerca a Hans con enfado, pero Anna detiene a Kristoff y es ella quién le propina un puñetazo al antagonista del filme. El poder simbólico de esta escena, no reside tanto en la muestra de violencia como en la decisión de la heroína de enfrentarse ella misma al antagonista, dejando al personaje masculino como acompañante y no como héroe salvador.



La heroína se enfrenta sola al antagonista con un gesto violento. *Frozen* (Secuencia 26). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.1.2.5. Marcas gestuales de la dualidad niñez-madurez del personaje.

Como ya se ha mencionado, los tres filmes analizados tratan el camino de madurez y descubrimiento personal de las protagonistas. El viaje de la heroína comienza en el mundo ordinario de la infancia y termina con el autodescubrimiento y la entrada en el mundo adulto. Por tanto, no es de extrañar que se presenten personajes adolescentes, con edades similares. Walt Disney imaginó a una Blancanieves de 14 años, Ariel se define a sí misma como una adolescente de 16 años, y de Anna, aunque no sabemos su edad exacta, conocemos que es menor de 18 por la trama de la película.

Así pues, nos encontramos ante tres personajes jóvenes que maduran a lo largo de la historia. Por ello, son muchas las representaciones de esta dualidad infancia-juventud que se manifiestan mediante el lenguaje no verbal de las heroínas. Descubrimos en esta parte del análisis un cambio que sitúa a Anna y Ariel como personajes inestables, con muchos más cambios drásticos de estados de ánimo, mientras que Blancanieves se presenta como un personaje estable.

La gestualidad exagerada, a veces melodramática de Blancanieves se debe, más que a su edad, a la época de producción del filme, muy cercana al cine mudo y teatralizado. Así, todos los personajes del filme – en especial los dos personajes femeninos - parecen exagerar sus emociones con el fin de hacerse más comprensibles para el espectador. Por tanto, no entendemos estas exageradas reacciones como marcas gestuales de la dualidad niñez madurez del personaje. Los rasgos infantiles de Blancanieves se marcan en toda la película a través de sus movimientos aniñados y su ingenuidad ante todas las circunstancias. Si bien es cierto que en el cruce del primer umbral encontramos su carácter adolescente, pasando del llanto exagerado a la alegría en pocos segundos, pocas son las marcas de la pubertad de la heroína que, básicamente pasa de un estado infantil – dependiente de la madrastra – a su etapa de adulta – casándose con el príncipe-.

Al contrario, Ariel se presenta como adolescente occidental de finales del siglo XX: rebelde, con constantes cambios de humor y una relación conflictiva con su progenitor. La gestualidad de la sirena presenta este cambio constante de emociones en escenas en las que se siente enfadada, triste y contenta en cuestión de segundos. También se manifiesta esta dualidad en los contrastes entre los movimientos sensuales y el comportamiento infantil. Así, como hemos visto, el cuerpo de la heroína se objetualiza en varios momentos del filme. Estas escenas se acompañan de otras en las que la sirena tendrá una gestualidad más infantil, mostrando una emoción exagerada ante distintos acontecimientos: agrandando los ojos, arqueando las cejas y enseñando los dientes.



La heroína adolescente enmarcada entre la sensualidad y la ingenuidad. *La sirenita* (Secuencias 9 y 17). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Se recurre a estos mismos contrastes en la construcción del personaje de Anna. La heroína de *Frozen* cambia de estado anímico de forma brusca. Además, el eje de oposición entre niñez –madurez se marca con los signos infantiles que contrastan con una gestualidad más sensual y coqueta. En el caso de Anna, las marcas de su niñez se reflejan no sólo en la exageración de la alegría o la emoción (como Ariel), sino con su torpeza que contrasta cómicamente con sus gestos de coquetería.



La dualidad madurez – infancia representada en el contraste entre sensualidad y torpeza. *Frozen* (Secuencia 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

También se refleja esta dualidad en los momentos de lucha de la película. Anna demuestra su madurez como heroína en distintos enfrentamientos, con un lenguaje no verbal decidido. Sin embargo, tras el combate, la heroína celebra las victorias de manera infantil. En la secuencia 18, durante la tensión de la persecución, la heroína golpea estratégicamente al monstruo de hielo con un árbol, después de esta actuación heroica e inteligente, Anna pierde su estatus de madurez y celebra la victoria dando pequeños saltos y palmadas mientras cierra los ojos.



La dualidad madurez – infancia descrita a través de los actos heroicos contrarrestados con la celebración infantil de éstos. *Frozen* (Secuencia 18). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.1.3. Atributos de las heroínas pertenecientes al discurso verbal.

Las heroínas analizadas también se definen según sus propias voces. Cuatro son los atributos comunes en los tres personajes que emanan de su discurso verbal: manifestaciones verbales de la madurez, la incorporación del discurso propio de la época de creación del filme, las marcas de su valoración del amor romántico y la capacidad de persuasión del personaje.

Se aprecia en este apartado del análisis una evolución negativa de los personajes. Si bien Blancanieves tiene poco diálogo y todas sus conversaciones son fruto de la ingenuidad, la heroína mantiene su propia personalidad a lo largo de sus diálogos. Al contrario, los diálogos de Ariel no pueden considerarse componentes esenciales de su personalidad. Conviene destacar en este análisis la importancia del personaje de Ariel y

todo el simbolismo que engloba el hecho de que durante toda la etapa del mundo especial no tenga voz. Los diálogos de Ariel desaparecen durante gran parte de la película dando a entender que no es necesaria la voz femenina en un filme protagonizado por una mujer. La evolución negativa termina con *Frozen*; el personaje de Anna se lleva al otro extremo, caricaturizando a una heroína que no deja de hablar, se repite y se acelera constantemente haciendo estallar a otros personajes con un “¡Cállate!”, “¡Basta ya!” o “Relájate”¹¹.

9.1.3.1. Manifestaciones verbales de la madurez de las heroínas.

Los resultados del análisis destacan cómo cada heroína refleja su transición a la madurez de distintas formas mediante el discurso verbal. Blancanieves demuestra su ignorancia infantil con la pasividad alegre reflejada en sus palabras. Ariel incorpora el discurso de una adolescente de finales del siglo XX, llena de contrastes emocionales y con una gran dependencia hacia el padre. Por último, vemos en el discurso de Anna una serie de incoherencias y repeticiones que la sitúan en el papel de adolescente extravagante.

Como ya se ha mencionado, las tres heroínas adolescentes definen su estado vital a través del discurso no verbal, pero también se sirven de sus voces para subrayar éste carácter adolescente. En el caso de Blancanieves son sus constantes menciones a la magia y a los sueños hechos realidad lo que acentúa su personalidad infantil. La pasividad alegre de la heroína, reflejada en sus diálogos con los animales del bosque, remarca su estado de niñez. Esta misma utilización de los animales como oyentes del discurso de la heroína se observa en *La sirenita*. Los animales pequeños y bondadosos ayudan a remarcar la inocencia infantil de estas heroínas, en especial de Blancanieves, cuyas conversaciones amables con los animales del bosque definen su relación directa con la naturaleza y, por tanto, su cara más inocente. En estos diálogos, Blancanieves refleja su emotividad intensificada propia de la adolescencia y la creencia infantil de que los sueños se hacen realidad gracias a la magia. También son varios los monólogos en los que la heroína evidencia su mentalidad inocente y pasiva ante la situación. Sirva como ejemplo su oración en la secuencia 12, en la que Ariel implora pasivamente que sus sueños se cumplan, a pesar de su inactividad para lograr sus metas:

“BLANCANIEVES

Bendice a los siete enanitos que han sido tan buenos
conmigo, y... ya haz que mis sueños se hagan
realidad. Amén. ¡Ah, sí! Y, por favor, haz que Gruñón
me quiera.”¹² *Blancanieves y los siete enanitos*
(Secuencia 12).

En el personaje de Ariel se evidencia una clara evolución en este aspecto. Aunque se refleja la ingenuidad de la heroína en el discurso verbal, su inocencia es propia de una

¹¹ “Stop talking!”, “Enough!”, “Calm down”.

¹² “SNOW WHITE: Bless the seven little men who have been so kind to me. And may my dreams come true. Amen. Oh, yes! And please make Grumpy like me.”

adolescente y no, como es el caso de Blancanieves, de la simpleza y la creencia ciega en que todo va a salir bien. Así, Ariel refleja a través de sus monólogos y, en especial, en el tema musical *Part of your world*, ciertas ideas ingenuas sobre el mundo de los hombres. A pesar de su inteligencia y estrategia exhibida en la secuencia de presentación, Ariel se muestra infantil en el diálogo.

“ARIEL

Apuesto a que en la tierra
Lo entenderán
Apuesto a que no castigan a sus hijas”¹³ (Secuencia 7).

Los pensamientos de Ariel sobre el mundo de los humanos que “no castigan a sus hijas” señalan directamente a la ingenuidad infantil que exalta lo desconocido. Pero la manifestación más evidente del estado adolescente de la sirena se demuestra en sus diálogos con el rey Tritón, que podrían tratarse de cualquier conversación entre una adolescente y su padre. De hecho, es en el primer diálogo con el personaje masculino cuando se conoce la edad de Ariel y su temperamento pubescente. Su necesidad de demostrar su edad y su madurez, demuestran que aún mantiene el temperamento de una niña.

“ARIEL

Tengo dieciséis años, ya no soy una niña.

TRITÓN

No uses ese tono de voz conmigo, jovencita
¡Mientras vivas bajo mi océano, obedecerás mis reglas!”¹⁴ *La sirenita* (Secuencia 6).

El conflicto de relación entre Ariel y Tritón (que se tratará más adelante) aporta una gran información sobre las reacciones infantiles de la heroína. Ariel se refiere a su padre como “Daddy” (“papi”), subrayando la dependencia del personaje masculino y, ante todo, su personalidad aún infantil. Esta expresión se mantendrá a lo largo de toda la película, hecho que demuestra la poca evolución de la heroína en este aspecto. En la última secuencia del filme, Ariel se vuelve a dirigir a su padre, demostrando que, a pesar de haber superado a la muerte, la heroína sigue manteniendo la relación de dependencia con Tritón propia de una niña con su padre:

“ARIEL

Te quiero Papi.”¹⁵ *La sirenita* (Secuencia 24).

¹³ “ARIEL: Betcha on land /They understand /Bet they don’t reprimand their daughters.”

¹⁴ “ARIEL: I’m sixteen years old, I’m not a child anymore / TRITON: Don’t you take that tone of voice with me young lady. As long as you live under my ocean you will obey my rules!”

¹⁵ “ARIEL: I love you Daddy.”

En el diálogo de la heroína de *Frozen* encontramos un nuevo tipo de personaje adolescente. Anna, siguiendo el arquetipo de la Manic Pixie Dream Girl refleja en sus conversaciones su personalidad extravagante y aniñada utilizando distintos recursos como la repetición, la celeridad y las confusiones. Estos diálogos disparatados toman especial protagonismo en las escenas en las que la heroína se encuentra a solas con otros personajes masculinos, así lo demuestra el primer diálogo con Hans:

“ANNA

¡Vaya! Esto es raro. No que tú seas raro, sólo que estamos...Yo soy rara, tú eres maravilloso. Espera ¿Qué?”¹⁶ *Frozen* (Secuencia 6).

También en las escenas de lucha la heroína mantiene su constante flujo de palabras llegando a ser cargante para el resto de personajes. El diálogo exagerado muestra una extrema alegría, incluso en los momentos de tensión, reflejando, una vez más, el arquetipo de la MPDG, que se ve subrayado con la calma y la mesura de Kristoff en sus palabras.

“KRISTOFF

Muy bien Anna, a la de tres.

ANNA

¡Vale!

KRISTOFF

Uno...

ANNA

Sólo dime cuando, estoy preparada.

KRISTOFF

Dos...

ANNA

¡Nací preparada! ¡Sí!

KRISTOFF

¡Relájate!”¹⁷ *Frozen* (Secuencia 6).

¹⁶ “ANNA: Oh, boy! This is awkward. Not you’re awkward, but just because we’re... I’m awkward. You’re gorgeous. Wait, what?”

¹⁷ “KRITSTOOFF: Okay, Anna. On three / ANNA: Okay! You tell me when! / KRITSTOOFF: One... / ANNA: I’m ready to go! / KRITSTOOFF: Two... / ANNA: I was born ready! Yes! / KRITSTOOFF: Calm down!”

9.1.3.2. Incorporación del discurso propio de la época de creación del filme.

Las tres heroínas incorporan el discurso propio de la época de creación de cada filme. Sin embargo, no se aprecia una clara evolución en este aspecto dado que las heroínas más modernas no modernizan tanto su discurso como su lenguaje. A pesar de utilizar jerga más moderna y expresiones coloquiales, no reflejan, como sí lo hace Blancanieves, ideas y posturas contemporáneas a su época de creación. Así, la primera heroína mantiene un discurso patriarcal durante todo el filme, propio de la mentalidad del americano medio de 1937. Pero Ariel y Anna no hacen referencia de ningún tipo a los cambios de mentalidad de su época respecto al papel de la mujer en la sociedad. En el caso de *Frozen*, serán otros personajes (Elsa, Kristoff y Hans) los que actualicen el discurso y presenten ideas modernas sobre la figura de la mujer. En cualquier caso, la heroína no es referente ni portadora de dichas ideas, por lo que podemos afirmar que no se ha dado ningún tipo de evolución en este aspecto.

Como productos artísticos, las heroínas se construyen siguiendo ciertas reglas de la época en que sus creadores las idearon. Así, vemos cómo Blancanieves incorpora a su lenguaje algunas palabras propias de la América de principios de siglo XX. Sirva como ejemplo su presentación ante los enanitos:

“BLANCANIEVES

¿Cómo va eso?”¹⁸ *Blancanieves y los siete enanitos*
(Secuencia 10).

A esta pregunta coloquial se suman otras expresiones como “¿Te ha comido la lengua el gato?”¹⁹. La utilización de este lenguaje informal contrasta con el habla de la antagonista, más cercana a la época medieval que recrea la película:

“REINA

¡Qué la latiguen!” *Blancanieves y los siete enanitos*²⁰ (Secuencia 2).

Observamos que Blancanieves se adhiere al discurso de sus creadores, tanto en forma como en fondo. La idea de la mujer como reina del hogar se transmite a lo largo de toda la película como el ejemplo positivo que debe seguirse, no solamente en las constantes imágenes de la heroína limpiando y cocinando, también a través del discurso de ésta. Son varias las referencias de Blancanieves sobre este aspecto. Cabe destacar el diálogo de la secuencia 8, en la que la heroína descubre la desorganizada casa de los enanos:

“BLANCANIEVES

¹⁸ “SNOW WHITE: How do you do?”

¹⁹ “Cat got your tongue?”

²⁰ “QUEEN: A lash for her!”

No han debido de barrer nunca esta habitación ¿No creéis que su madre debería...? ¡Oh! A lo mejor no tienen madre... Entonces son huérfanos... Eso es terrible... ¡Ya sé! Limpiaremos la casa y les sorprenderemos, tal vez así dejen que me quede”²¹
Blancanieves y los siete enanitos (Secuencia 8).

La idea de que el espacio del hogar es el asignado a la mujer queda patente en esta escena. No sólo por la conclusión de *Blancanieves* (la casa sucia indica que no hay madre), también por el hecho de que los enanos, siete adultos trabajadores, tengan la casa tan desordenada por el hecho de ser personajes masculinos. Así, el discurso patriarcal de la época de creación del filme forma parte de los diálogos de la heroína.

La heroína de *La Sirenita* también incorpora lenguaje actual a su discurso. Durante las trece secuencias (de veinticuatro que tiene la película) en las que la heroína tiene voz, descubrimos palabras y expresiones propias de la América de finales del siglo XX. En la secuencia de presentación (secuencia 3), Ariel modifica la expresión coloquial “cold feet” por “cool fins”. La expresión “cold feet” (pies fríos) significa ponerse nervioso y cambiar de opinión. Ariel modifica la última palabra por “fins” (aletas) para incorporar el lenguaje moderno al universo acuático de la sirena. En esta misma secuencia, la heroína demuestra su asombro ante un brillante tenedor que encuentra con la expresión “¡Oh Dios mío!”²². En sus diálogos con el padre, Ariel también incorpora el discurso de una adolescente occidental del siglo XX, refiriéndose al personaje masculino como “Daddy” y manteniendo un claro tono adolescente en los diálogos con el padre.

En el personaje de Anna se repite este recurso de incorporación. Son varias las secuencias en las que la heroína utiliza expresiones coloquiales modernas como “I’m not buying it” (no me lo trago) o “tag along” (pegarse como una lapa). Sirva como ejemplo el momento en el que Anna se tira de espaldas hacia los brazos de Kristoff y hace referencia a los ejercicios de confianza para equipos de trabajo.

“ANNA

¡Gracias! Ha sido como un extraño ejercicio de confianza”²³ *Frozen* (Secuencia 16).

También se añade en el discurso de Anna ciertas referencias modernas que indican el tiempo de producción de la película. Si bien, la mayor parte de los diálogos que aportan una verdadera evolución en los conceptos clásicos del cuento de hadas se dan a través de otros personajes, Anna también aporta alguna. En la secuencia 13, un diálogo entre Anna y Kristoff hace referencia al consejo de no fiarse de extraños. Disney hace aquí una autocrítica a las clásicas heroínas de su compañía que se fiaban de cualquier desconocido.

²¹ “SNOW WHITE: Why, they’ve never swept this room. You’d think their mother would...? Maybe they have no mother... Then, they are orphans... That so bad. I know! We’ll clean the house and surprise them. Then, maybe they’ll let me stay.”

²² “ARIEL: Oh, my gosh!”

²³ “ANNA Thanks! That was like a crazy trust exercise.”

“KRISTOFF

¿Nunca te dijeron tus padres que no te fiaras de los desconocidos?

ANNA

Sí..., lo hicieron.....”²⁴ *Frozen* (Secuencia 13).

9.1.3.3. Marcas verbales de la valoración del amor romántico.

Al analizar las marcas verbales del amor romántico en los tres filmes, observamos que, a pesar de los distintos cambios de la trama, la heroína en Disney mantiene el mismo discurso romántico en las tres etapas estudiadas. Aunque otros personajes modernicen los conceptos del amor clásico, las heroínas analizadas, incluso las más recientes, no varían sus ideales románticos, excepto en el concepto del amor a primera vista que, con Anna, es superado.

El amor romántico es el motor de la trama en *Blancanieves y los siete enanitos* y *La Sirenita*. Por otro lado, la historia de *Frozen* tiene como principal temática el amor fraternal; sin embargo, el discurso de la Anna se centra en el romanticismo durante gran parte del filme, dejando la relación fraternal para el clímax de la película. Por tanto, podemos afirmar que las tres heroínas estudiadas se mueven por amor romántico en diversos momentos del filme, y son varias las marcas verbales que así lo demuestran.

En *Blancanieves y los siete enanitos*, la heroína desea el amor romántico desde el comienzo del filme, y esa aspiración no varía en toda la trama, siendo ésta su principal fuente de conversación. En sus diálogos, el amor y el deseo se mezclan como si se trataran del mismo concepto puesto que el mayor deseo de la heroína es que el Príncipe azul se enamore de ella. Las primeras palabras de la heroína así lo demuestran:

“BLANCANIEVES

¿Queréis saber un secreto?
¿Prometéis no contarlo?
Estamos en un pozo de los deseos.
Pide un deseo al pozo,
Es lo único que debes hacer
Y si escuchas tu eco en el pozo
Tu sueño se hará realidad.
Deseo
Que aquel al que amo
Me encuentre
Hoy.
Deseo
Y sueño
Con las cosas hermosas

²⁴ “KRISTOFF: Did’nt your parents ever warn you about strangers? / ANNA: Yes... they did....”

Que él me dirá”²⁵ *Blancanieves y los siete enanitos*
(Secuencia 3).

Vemos en el monólogo de la heroína cómo los conceptos de deseo, sueños y amor se mezclan, convirtiendo el amor romántico en un elemento mágico y en el fin último de Blancanieves. A partir de esta presentación, se descubre que todos los diálogos que mencionan los deseos de la heroína señalan directamente al amor romántico. Así lo vemos en la oración de la secuencia 12, ya analizada anteriormente, y muchos de los temas musicales interpretados por la heroína. Cabe destacar la canción *Some day my prince will come*, el tema principal del filme. Antes de comenzar la canción, los enanos piden a Blancanieves que les cuente un cuento.

“BLANCANIEVES

Érase una vez una princesa...

DOC

¿La princesa eras tú?

BLANCANIEVES

Que se enamoró...

MOCOSO

¿Fue difícil?

BLANCANIEVES

Fue muy fácil, cualquiera podría ver que el príncipe
era encantador. Para mí, él es el único.”²⁶
Blancanieves y los siete enanitos (Secuencia 12)

Los enanos piden una historia y la heroína cuenta su relato de amor, como parte de un cuento de hadas. Entonces comienza el tema principal en el que se revelan de nuevo los sueños de la heroína, relacionados con el amor romántico que ha de terminar en boda.

“BLANCANIEVES

Un día llegará la primavera
Encontraremos el amor de nuevo

²⁵ “SNOW WHITE: Want to know a secret? Promise not to tell? / We are standing by a wishing well / Make a wish into the well / That’s all you have to do / And if you hear it echoing / Your wish come true / I’m wishing / For the one I love to find me / Today / I’m hoping / And I’m dreaming of / the nice things / He’ll say. ”

²⁶ “SNOW WHITE: Once there was a princess... / DOC: Was the princess you? / SNOW WHITE: And she fell in love / SNEEZE: Was it hard to do? / SNOW WHITE: Oh, it was very easy. Anyone could see that the prince was charming. The only one for me.”

Y los pájaros cantarán
Y las campanas de boda tañirán
El día que mis sueños se hagan realidad.”²⁷ *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 12).

La relación entre los sueños y el amor también se reflejan en los diálogos de Ariel y Anna. Como hemos visto en el análisis de *La sirenita*, el caso de Ariel es distinto puesto que la heroína comienza el filme con unos objetivos alejados del amor romántico: desea conocer el mundo de los humanos. Así, el tema principal del filme trata sobre este maravilloso mundo del que la heroína quiere formar parte. Sin embargo, en el primer punto de giro del filme, Ariel conoce a Eric y su discurso cambia el fondo aunque mantiene la forma. Vemos por tanto que la evolución no es tal, aunque Ariel se presente como una heroína activa, su relación con Eric convierte sus diálogos en los mismos que los de Blancanieves, en los que el amor y los deseos son una misma cosa. Incluso podemos hablar de una evolución negativa pues confunde los objetivos heroicos del comienzo con los objetivos románticos. Mientras que Blancanieves se presentaba desde el comienzo como una princesa clásica, que espera al príncipe, Ariel se presenta como una princesa moderna pero su discurso cambia poco a poco, hasta modificar sus objetivos por completo. Se observa claramente en la canción *Part of that world* (secuencia 7) pasa a titularse *Part of your world* (Secuencia 9) convirtiéndose en una balada romántica. Tras conocer a Eric, se demuestra que, aunque la melodía no varía, el discurso ha cambiado radicalmente. Así, la libertad y las aventuras que deseaba la heroína se transforman en aspiraciones románticas.

“ARIEL

Deseo ser libre,
ojalá pudiera formar
parte de ESE mundo”²⁸ *La sirenita* (Secuencia 7).

“ARIEL

Solos tú y yo,
y podré formar
parte de TU mundo.”²⁹ *La sirenita* (Secuencia 9).

En el discurso de Anna vemos también una confusión en los objetivos de la heroína. Al comenzar el filme, Anna desea compañía y libertad (jugar con su hermana y poder abrir las puertas del castillo); al crecer, estos dos conceptos se confunden con el amor romántico. De tal manera, las puertas abiertas del castillo simbolizan la entrada de Anna en el mundo adulto donde el amor romántico puede ocurrir.

²⁷ “SNOW WHITE: Someday when spring is here/ We’ll find our love anew / And the birds will sing / And wedding bells will ring / Someday when my dreams come true.”

²⁸ “ARIEL: Wandering free / Wish I could be / Part of THAT world.”

²⁹ “ARIEL: Just you and me / And I could be / Part of YOUR world.”

“ANNA

Por primera vez en mi vida,
Habrá magia y diversión.
Por primera vez en mi vida,
Alguien podrá fijarse en mí.
Y sé que es una locura
Soñar con encontrar el amor.
Pero por primera vez en mi vida,
Por lo menos tengo una oportunidad.”³⁰ *Frozen*
(Secuencia 5).

Así se descubre cómo Anna, al igual que sus predecesoras, desea el romance por encima de todo, y confunde la libertad con el amor romántico. Blancanieves anhela que el príncipe la rescate de las humillaciones y la lleve a su castillo, Ariel confunde su deseo de salir del mar con la figura de Eric, y Anna espera que su libertad al abrirse las puertas le traiga un romance. De hecho, el tema musical *Love is an open door!* refleja esta confusión en la heroína de *Frozen* que cree haber encontrado el amor en Hans y lo equipara a la libertad de las puertas abiertas del castillo.

A pesar de estas semejanzas, vemos en el discurso de Anna una verdadera evolución. Al contrario que Ariel, Anna varía su deseo de amor romántico por un amor más profundo y desinteresado. Sin embargo, serán el resto de personajes los que ayuden a la heroína a cambiar su discurso que, durante gran parte del filme, será similar al de sus predecesoras. Así se observa en la secuencia 13, en la que Kristoff y Anna discuten sobre la relación de la heroína con Hans.

“KRISTOFF

¿Has comido alguna vez con él? ¿Y si odias cómo
come? ¿Y si odias como se hurga la nariz?

ANNA

¿Hurgarse la nariz?

KRISTOFF

Y comérselo después.

ANNA

¿Disculpa? Es un príncipe.

KRISTOFF

³⁰ “ANNA: For the first time in forever / There’ll be magic, there’ll be fun / For the first time in forever / I could be noticed by someone / And I know it is totally crazy / To dream I’d find romance / But for the first time in forever / At least I’ve got a chance.”

Todos los hombres lo hacen.

ANNA

Mira, todo eso no importa realmente si es amor verdadero.”³¹ *Frozen* (Secuencia 13).

Esta respuesta tajante sobre el amor verdadero se repite en el discurso de la heroína. En la secuencia 10, será también motivo de discusión con su hermana Elsa. Anna mantiene las marcas características de la princesa clásica confiando en el amor romántico a primera vista.

“ELSA

No puedes casarte con un hombre que acabas de conocer.

ANNA

Puedes si es amor verdadero.”³² *Frozen* (Secuencia 10).

Sin embargo, el amor romántico pasa a un segundo plano en el tercer acto del filme. En la última etapa del viaje, Anna declara su amor hacia su hermana tras haberse sacrificado por ella. La heroína ha descubierto que el amor verdadero es desinteresado y no siempre se da en una relación romántica. Vemos en este “te quiero” que la heroína dedica a su hermana (secuencia 26), la primera marca verbal de amor entre dos personajes femeninos en todo nuestro análisis. Por esta razón, se aprecia un cambio positivo en el concepto romántico manifestado por las heroínas, aunque se da al final del filme.

9.1.3.4. Capacidad de persuasión del personaje a través del diálogo.

Varios son los recursos verbales que las heroínas utilizan para persuadir. Aunque es en Ariel dónde vemos más técnicas de persuasión puesto que la seducción (en todas sus formas) es uno de los temas de la película y de la figura clásica de la sirena, Ariel no utiliza la palabra como técnica de persuasión. A través del diálogo, Blancanieves y Anna conseguirán sus objetivos, convenciendo a distintos personajes, cada una utilizando un discurso totalmente diferente. En este aspecto encontramos una clara evolución en las heroínas Disney de la última etapa, que se valen del diálogo – y distintos recursos dentro de éste como la repetición y los juegos de palabras – para convencer tanto a aliados como a enemigos, mientras que Blancanieves se vale de sus capacidades hacendosas y Ariel de su cuerpo, Anna seduce a través de un nuevo discurso, aprovechando su amabilidad en algunas ocasiones y su poder como miembro de la realeza en otras.

³¹ “KRISTOFF: Have you had a meal with him yet? What if you hate the way he eats? What if you hate the way he picks his nose? / ANNA: Picks his nose? / KRISTOFF: And eats it / ANNA: Excuse me, sir. He’s a Prince / HANS: All men do it / ANNA: Look, it doesn’t matter; it’s true love.”

³² “ELSA: You can’t marry a man you just met / ANNA: You can if it’s true love.”

En las palabras de la heroína más antigua se descubre el estereotipo del ángel del hogar. Blancanieves convence a los enanos de vivir en su casa gracias a sus cualidades como ama de casa.

“BLANCANIEVES

Si dejáis que me quede, tendré la casita lista para vosotros. Limpiaré, cocinaré...

DOC

¿Sabes cocinar pastel de zanmana? Eh... telpas de manzana?

DORMILÓN Y GRUÑÓN

¡Pastel de manzana!

DOC

¡Eso es! Pastel de manzana.

BLANCANIEVES

Sí, y pudding y tarta de grosella.

ENANITOS

¿Tarta de grosella? ¡Hurra! ¡Se queda!”³³
Blancanieves y los siete enanitos (Secuencia 10).

Este diálogo que transcurre en el dormitorio de los enanos (Blancanieves tumbada en la cama y los siete enanitos mirando desde los pies) muestra cuáles son las armas de persuasión de la heroína, que se centran en las cualidades tradicionalmente relacionadas con la mujer: la limpieza y la cocina. Ariel, por otro lado, utilizará su cuerpo como forma de persuasión. Al contrario de Blancanieves y Anna, la sirena no conseguirá nada por sus palabras, sino por su apariencia física. Su cuerpo esbelto y su gestualidad serán suficientes para lograr sus objetivos.

En el personaje de Anna se da otro salto evolutivo. Si Blancanieves utiliza el estereotipo del ángel del hogar, y Ariel el de la mujer exótica como formas de persuasión, Anna se vale de la palabra y el ingenio para lograr sus objetivos. Lo vemos claramente en el cruce del primer umbral (Secuencias 12 y 13). Anna utiliza la amabilidad con Oaken para conseguir los enseres que se llevará a la aventura. En esta misma etapa, cuando la

³³ “SNOW WHITE: And if you let me stay, I'll keep the house for you. I'll wash, I'll cook... / DOC: Can you make dapple lumpkins, uh... lumple dapplins.. / SLEEPY AND GRUMPY: Apple dumplings! / DOC: Ah, yes! Apple dumplings / SNOW WHITE: Yes, and plum pudding and gooseberry pie / DWARFS: Gooseberry pie? Hurray! She stays!”

amabilidad falla, la heroína recurre al mandato y a la estrategia para convencer a Kristoff de que sea su guía.

“ANNA

Quiero que me lleves a la montaña helada.

KRISTOFF

No llevo a la gente a sitios.

ANNA

Deja que reformule la frase: ¡Llévame a la montaña helada ahora!... por favor.

Mira, sé cómo parar este invierno.

KRISTOFF

Salimos al amanecer. Y te has olvidado de las zanahorias para Sven.

ANNA

¡Salimos ahora mismo!”³⁴ *Frozen* (Secuencia 12).

Encontramos en Anna a una heroína con nuevos recursos, rápida en el habla y capaz de cambiar el tono y el discurso según las circunstancias. Sin embargo, también se aprecia la comicidad de la heroína que, intentando ser dura en sus órdenes, titubea en sus palabras. La evolución es clara, pero aún no se representa a una heroína que domine el lenguaje y lo utilice para lograr sus objetivos.

9.2. Atributos internos de los personajes.

Tras recalcar las diferencias entre las características externas de las heroínas, ahora se presentan los resultados del análisis comparativo de sus atributos internos, es decir, de las motivaciones y conflictos de los tres personajes estudiados.

9.2.1. Motivaciones de las heroínas.

Al tratarse de tres historias de madurez personal y autodescubrimiento, las heroínas comparten una motivación principal que se expresa de distinto modo pero que señala en las tres tramas al mismo objeto: la libertad. Los tres personajes tratan, desde el comienzo de su historia, de alcanzar la libertad, la independencia y la madurez. El mundo ordinario

³⁴ “ANNA: I wan’t you to take me up to the North Mountain / KRISTOFF: I don’t take people places / ANNA: Let me rephrase that: Take me to the North Mountain!... Please... Look I know how to stop this winter / KRISTOFF: We leave at dawn... And you forgot the carrots for Sven /ANNA: We leave now. Right now!”

es, por tanto, el mundo infantil, el lugar conocido del que las heroínas desean salir para entrar, a través del mundo especial, en la edad adulta. En Blancanieves, esta motivación viene dada por las vejaciones a las que le somete la reina; con Ariel, también será el padre protector el que enfade a la heroína y le motive a escapar del mundo ordinario. Sin embargo, en el personaje de Anna la figura paterna no existe, será el propio castillo el que encierre a la heroína.

La evolución que las motivaciones de las heroínas aportan a su construcción es casi inexistente. Aunque Anna represente un salto evolutivo en cuanto a las motivaciones románticas que se modifican a lo largo del filme, sus constantes cambios de motivaciones convierten a Anna en un personaje plano puesto que desconocemos sus deseos y ambiciones más profundas. Anna cambia de motivación constantemente (jugar con su hermana/casarse con Hans/ salvar a Elsa/ Salvarse a sí misma/ Estar con Hans / Estar con Kristoff/ salvar a Elsa), mientras que Blancanieves y Ariel se mantienen constantes en sus decisiones.

La libertad es, como hemos dicho, la motivación principal de los personajes que buscan convertirse en un ser maduro, libre e independiente de las condiciones del mundo ordinario. Sin embargo, las tres heroínas buscan la misma herramienta para conseguir esta libertad: el amor. Así lo expresa claramente Blancanieves en la secuencia de presentación (secuencia 3), deseando la llegada del príncipe que le rescate del castillo de su madrastra. También Ariel encuentra en Eric la motivación romántica que le ayudará a salir del mundo ordinario. La misma motivación romántica se descubre en Anna que, con el tema musical *Love is an open door* nos muestra una clara relación entre el amor y la libertad, las puertas que se abren al mundo especial vienen de la mano de Hans. La soledad de la princesa encerrada en el mundo ordinario se representa en las tres heroínas que buscan, en la relación romántica, el calor humano del que carecen. Este arquetipo se muestra con mayor claridad en los personajes de Blancanieves y Anna, ambas sin amigos ni seres queridos, buscan a toda costa una compañía que se manifestará en la figura del príncipe.

Podemos afirmar, por tanto, que no existe una evolución en las motivaciones de las heroínas. Las tres princesas buscan la libertad y descubren en la figura masculina la salida del mundo ordinario para alcanzar la independencia. A pesar de ello, encontramos una clara diferencia entre Anna y sus predecesoras; la motivación romántica cambia en la última heroína analizada. Mientras que Blancanieves y Ariel acrecientan, durante la trama, sus motivaciones románticas, Anna logra vencer esta fase para conocer el amor verdadero y desinteresado. De hecho, ella será la única heroína que no cierre su historia con una boda. En *La sirenita*, la última secuencia representa la boda de Ariel y Eric; en *Blancanieves y los siete enanitos* no se muestra una boda en sí misma pero la canción anuncia el compromiso (‘‘Las campanas de boda tañirán, el día que mis sueños se hagan realidad’’³⁵) mientras la heroína y su amado se dirigen al nuevo castillo.

³⁵‘‘And wedding bells will ring, Someday when my dreams come true’’.

Con Anna, sin embargo, no hay boda. La nueva heroína encuentra en su hermana la ayuda para alcanzar la madurez – la libertad – deseada. Aunque, el amor romántico no desaparece (Anna termina su relación con Hans pero comienza otra con Kristoff), la motivación romántica no es la principal para la heroína y el fin de su historia así lo demuestra: Anna se abraza a su hermana y juega con ella y sus nuevos aliados, sin boda ni compromiso romántico. Aún con todo, la heroína de *Frozen* no se libra del rol de la novia ni de la escena romántica de la boda. De hecho son varios los momentos en los que se refieren a ella. Anna se compromete con Hans en matrimonio en la secuencia 9, y forma parte de una suerte de boda con Kristoff en la secuencia 20.

9.2.2. Conflictos de las heroínas.

9.2.2.1. El conflicto básico.

Si se observan los tres capítulos anteriores, queda patente que el conflicto básico de cada heroína es el mismo: la amenaza de muerte. Además, las tres protagonistas compartirán su ignorancia al respecto. Blancanieves es la última en descubrir que la reina es una bruja y quiere, en realidad, asesinarla. Lo mismo ocurre con Ariel, que desconoce totalmente los planes de Úrsula, a pesar de sus claras intenciones.

En Anna, sin embargo, el conflicto básico se complica. La heroína de *Frozen* vive en la ignorancia los primeros años de su vida, no conoce los poderes de su hermana ni el daño que puede hacer a su corazón. Pero gracias a sus aliados y mentores, la heroína conocerá su destino. Además, Anna funciona como heroína clásica en tanto que no sólo debe salvarse a sí misma de la muerte, sino que su conflicto básico consiste en salvar a todo el reino de Arendelle. Como una heroína clásica, Anna se sacrificará para salvar a su reino del hielo.

Por tanto, el cambio del conflicto básico de cada filme es claro y positivo. Vemos en Anna a un personaje femenino con conflictos heroicos y, aunque se mantiene la vulnerabilidad que viene dada por la ignorancia del personaje, la heroína descubre las amenazas antes que sus predecesoras y actúa en consecuencia.

9.2.2.2. La relación romántica.

Otro conflicto que se repite en las tres heroínas es el de relación con el personaje masculino. Si bien en Blancanieves y Ariel este conflicto es el principal del filme, también Anna mantiene un conflicto romántico que se complica y enreda, llegando a formar un triángulo amoroso propio de las comedias románticas, jamás visto en un filme de princesas Disney.

Podemos decir que la evolución entre Blancanieves y Ariel es nula en este aspecto, ambas dependen totalmente de su relación romántica, basada en el amor a primera vista y el arquetipo del príncipe salvador. Con Anna encontramos una nueva heroína que no basa toda su historia alrededor de la relación romántica. Sin embargo, las acciones de

Anna y su carácter enamorado demuestran una evolución muy pequeña con respecto a sus predecesoras. Si bien se critica el amor a primera vista, y las bodas prematuras, la heroína defiende durante todo el filme el “amor verdadero” y terminará la trama junto a Kristoff, el segundo personaje masculino al que conoció 24 horas antes, según el tiempo del relato.

En el análisis de este conflicto de relación encontramos cambios significativos en la evolución de los personajes femeninos. Aunque las tres heroínas viven el denominado “flechazo” o “amor a primera vista”, encontramos en *Frozen* un gran avance en este aspecto puesto que la trama revelará que Hans no es quién prometía ser y que, antes de juzgar –para bien o para mal- hay que profundizar y conocer a las personas. Esta es, sin duda, la nueva imagen que pretende transmitir Disney sobre el amor romántico. El análisis secuencial muestra cómo la nueva princesa Disney cambia sus patrones, situando la escena romántica con Hans al comienzo del filme para, a lo largo de la trama, desmontar el romance clásico y proponer un nuevo tipo de relación.

No obstante, tras el análisis, podemos decir que Anna no es un personaje evolucionado en este aspecto, dado que la heroína copia los patrones de sus predecesoras y es enamorada e ilusa. Son el resto de personajes y los hechos que suceden a su alrededor los que obligarán a Anna a olvidarse de Hans para comenzar una relación con Kristoff. Por tanto, la trama evoluciona en el último filme con respecto a los anteriores, no así la heroína de dicho filme. El consenso se mantiene, aunque haya voces que los cambien, son las de otros personajes.

9.2.2.3. Relación con personajes masculinos.

Una característica invariable en todos los filmes analizados (y sus contemporáneos) es la presentación de una heroína femenina en un mundo masculino. Pocas son las protagonistas Disney que mantengan una relación de amistad con otro personaje femenino³⁶. Todas ellas, sin excepción, se rodean en su aventura de aliados y mentores masculinos. Por tanto, además de la relación romántica, el personaje masculino cumple otras muchas funciones en las tramas de los estudios Disney.

En *Blancanieves y los siete enanitos* se dota a los personajes masculinos de tanta importancia que incluso forman parte del título. Los siete enanos serán aliados y mentores de la heroína, además de ser los encargados del alivio cómico y del acto heroico de matar a la madrastra. Se puede afirmar que los enanitos cumplen las funciones que la heroína es incapaz de llevar a cabo y que se resumen en dos: comicidad y violencia. Además, como ya se ha mencionado, la casa de los enanos es el espacio en el que Blancanieves se desarrolla como mujer, realizando todas las tareas del hogar; por tanto, los enanos cumplen el rol del marido, al que la heroína cocina, limpia y espera en el hogar. La importancia de los enanos no sólo queda patente en el título de la película, también a

³⁶ Tan sólo las protagonistas de *Pocahontas* (1995) y *Tiana y el sapo* (2009) mantienen relaciones de amistad con otro personaje femenino.

través de sus nombres propios que dotan a cada personaje de una personalidad única. Al contrario, la antagonista y el galán carecen de nombre propio.

La presencia masculina se fortalece en *La sirenita*. El mundo de las sirenas, mitológicamente relacionado con la sensualidad femenina, está gobernado en este filme por un personaje masculino. El padre toma un gran protagonismo en la película y construye a una heroína dependiente, criada en un mundo masculino. A pesar de las líneas curvas y el colorido de las profundidades del mar, el reino de las sirenas es puramente masculino, dominado por Tritón y su corte. También el mundo especial se presenta como un espacio patriarcal, controlado por la fuerza de los marineros y el poder del príncipe Eric. Esta presencia masculina se subraya al presentar a la heroína en la secuencia 3, después de conocer al amado, al padre y al mentor.

Las *work songs* interpretadas por personajes masculinos se repiten en los tres filmes. Los enanos cantan *Heigh Ho* mientras trabajan en la mina (Secuencia 9 de *Blancanieves y los siete enanitos*); Los marineros interpretan la canción *Fathoms Below* (Secuencia 1 de *La sirenita*), y los cortadores de hielo cantan *Frozen heart* (Secuencia 1 de *Frozen*). Este tipo de canciones describen el trabajo en grupo, en un espacio viril y relacionado con labores complicadas y cansadas; situando a la heroína – por contraste – en un espacio delicado, con tareas más sencillas y tranquilas. Así, se crean los ejes de oposición: Mina/ Casa, Barco / Palacio, Montaña /Palacio. Estas representaciones del mundo masculino toman fuerza en las películas más modernas; aunque *Heigh Ho* se ha convertido en un himno al trabajo duro, y uno de los temas más reconocidos del cine Disney, son *La Sirenita* y *Frozen* los filmes que comienzan con las *work songs* masculinas. Las similitudes entre estos dos filmes se deben a la enorme influencia que Ashman y Menken (compositores de *La sirenita*) representaban para Kristen Anderson-Lopez y Robert Lopez. Los compositores de la banda sonora de *Frozen* aseguraron que durante su trabajo en la película se preguntaban “¿Qué haría Ashman?”³⁷

Vemos también cómo *Frozen* imita otros elementos de *La sirenita*, como los aliados y mentores masculinos. Olaf, Sven y Kristoff cumplen las mismas funciones que Flounder, Sebastián y Scuttle, describiendo a la heroína como empática (por su trato con el mundo animal), infantil (por la necesidad constante de ayuda y consejo) y dependiente (los personajes masculinos la protegen durante todo el filme). También el padre de la heroína parece imitar las acciones de Tritón – padre de Ariel-; se presenta a un rey poderoso, duro con sus hijas pero de corazón tierno. Este personaje será el causante de los problemas psicológicos de Elsa – hermana de la protagonista – y, por lo tanto, de su descontrol a lo largo del filme. Tanto Tritón como Agnarr son personajes fuertes y protectores que prohíben a sus hijas madurar; así, cumplen la función proppiana del agresor, dado que raptan a la heroína, prohibiendo su salida al mundo. Sin embargo, este rapto se hace por razones amorosas, por lo que el padre nunca se presentará como un personaje negativo.

³⁷ Esther Zuckerman, «Explaining Five Songs from Frozen», *The Atlantic*, 26 de Noviembre de 2013. Acceso el 18 de junio de 2017. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/explaining-five-songs-frozen/355512/.html>.

Si observamos la historia de las películas de animación de Disney, esta imagen de raptor amoroso sólo se da en los progenitores masculinos; muy al contrario, los personajes femeninos que encierran a las heroínas o impiden sus relaciones amorosas se presentan como personajes malvados, cumpliendo el rol de la madrastra. Es el caso de películas como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *La Cenicienta* (1950) y *Enredados* (2010). Tan sólo en las hadas madrinas de *La bella durmiente* (1959) se muestra una imagen femenina de raptora amorosa.

A pesar de los personajes masculinos constantes en los filmes analizados, se observa un cambio que diferencia a Anna de sus antecesoras; se presenta, por primera vez, al embaucador; un personaje masculino antagonista que es, además, joven y guapo, cumpliendo todas las características del galán. Anna se enfrenta pues a un antagonista desconocido y peligroso puesto que no deja ver sus intenciones hasta el final del filme. De hecho, esta es una de las críticas comunes hacia el guión de *Frozen* (Colman, Muñoz) puesto que no hay ningún antecedente que anuncie la maldad de Hans. No sabemos que es el antagonista hasta muy avanzado el filme. Como explica David Muñoz, *Frozen* “tiene dos antagonistas: uno secreto (Hans) y otro pasivo (Elsa). Y ninguno de los dos sirve para dinamizar la historia.”³⁸ Sin embargo, la evolución en la dependencia de la heroína Disney hacia los personajes masculinos queda patente gracias a la inclusión del embaucador en *Frozen*.

9.2.2.4. Relación con otros personajes femeninos.

Los conflictos de relación con otros personajes femeninos son cruciales para comprender la construcción de las heroínas analizadas. Las relaciones de amistad entre mujeres han sido, tradicionalmente, casi nulas en los medios de comunicación; resaltando la arquetípica relación de rivalidad femenina tanto en cine como en televisión. Analizando este aspecto, encontramos una significativa evolución entre las tres heroínas estudiadas, que va de la mano con los nuevos roles femeninos que los medios de comunicación presentan al público.

Al ver las tres películas, se descubre rápidamente que Anna es la única heroína que mantiene una relación de amistad con otro personaje femenino. La relación fraternal entre Anna y Elsa es, además, parte del conflicto básico del filme, por lo que destaca la importancia que la nueva heroína Disney da a la relación entre mujeres. Muy al contrario, Blancanieves mantiene una relación de rivalidad con el único personaje femenino del filme, reflejando el enfrentamiento arquetípico entre la mujer fatal y el ángel del hogar. En *La sirenita*, encontramos nuevos personajes femeninos positivos (las hermanas y las sirvientas del castillo de Eric) que, sin embargo no mantienen ninguna relación con la heroína. Ariel, al igual que Blancanieves, mantendrá una relación de rivalidad con la antagonista del filme, Úrsula.

³⁸ David Muñoz, «Pensando en Frozen», *Bloguionistas*, 1 de febrero de 2015, acceso el 15 de julio de 2017. <https://bloguionistas.wordpress.com/2014/03/11/pensando-en-frozen/.html>.

Después de ver esta clara evolución positiva, cabría decir que, poco a poco, se han añadido personajes femeninos positivos y que Anna se ha construido como una heroína Disney cuyas relaciones con otros personajes femeninos no son de rivalidad. A pesar de estas inclusiones, si se analiza cada etapa con detenimiento, encontramos que la evolución no es tanta como se presenta.

En *Blancanieves y los siete enanitos* se presentan dos tipos de personajes femeninos enfrentados entre sí por un valor determinante para la mujer de la época: la belleza. La Reina malvada odia a Blancanieves por el hecho de ser más bella y joven. La antagonista del filme, representa a la *femme fatale* clásica: la villana con poder, madura y sensual. Mientras, Blancanieves se presenta como el ángel del hogar, la perfecta mujer, joven, bella, paciente y sumisa. La relación de rivalidad entre ambas representa el conflicto básico del filme, y es la madrastra la que desencadena los acontecimientos que guiarán toda la trama Blancanieves.

Con *La Sirenita*, Disney presenta un nuevo tipo de filme en el que la heroína tendrá distintos personajes femeninos a su alrededor. Sin embargo, Ariel sólo mantendrá un conflicto de relación con una de ellas: la antagonista. La heroína de 1989 tiene seis hermanas pero no sostiene una sola conversación con ninguna de ellas. A pesar de que en dos momentos del filme (Secuencias 11 y 17) dos personajes femeninos se dirigen a la heroína, ésta no contesta ni interactúa con ellas. La relación de rivalidad entre mujeres es la única que se refleja en la película. Por tanto, la evolución en este aspecto es nula o, incluso, negativa, dado que se pretende crear la ilusión de relación positiva entre personajes femeninos, pero se trata de relaciones inexistentes.

Tanto Ariel como Blancanieves interactúan sólo con personajes masculinos, éstos serán sus aliados, mentores y consejeros, mientras que el papel femenino se reserva para la antagonista del filme. En *Frozen* se repite este patrón. Aparecen distintos personajes femeninos (la reina, las sirvientas del castillo y las aldeanas de Arendelle) pero la heroína no mantiene ningún diálogo con ellas. Anna se rodea, como sus predecesoras, de personajes masculinos que portan distintas máscaras. No obstante, la heroína de *Frozen* mantiene su relación con su hermana que se presenta en varios momentos del filme como la antagonista de la trama, por lo que la evolución no es tan grande como cabría esperar. Si bien, al final del filme, Anna rescatará a Elsa y al reino gracias al amor, y se destacará el amor fraternal por encima de todo, la relación entre ambas hermanas es casi nula durante toda la trama. De 27 secuencias, tan sólo en 6 secuencias se muestra a la heroína interactuando con Elsa; el resto del filme, Anna se rodea exclusivamente de personajes masculinos. Por tanto, la evolución no es tanta como cabe esperar en un principio. Si bien, la relación de rivalidad entre mujeres desaparece, aún no se presenta una relación sana entre la heroína y otro personaje femenino.

El aplauso popular a *Frozen* y su relación de amistad entre las hermanas se debe, entre otras cosas, a la gran presentación de Elsa y Anna (Secuencia 2) que cumple el test

Bechdel³⁹ en los primeros minutos del filme. Empero, las hermanas no vuelven a mantener una relación cordial hasta la última escena de la película, por lo que no podemos afirmar que la brecha de género se supere por el hecho de superar dicho test. De hecho, si observamos la siguiente tabla de películas de princesas Disney, son varios los filmes de protagonizados por Princesas Disney que cumplen los requisitos de Bechdel, pero no por ello se consideran filmes con presencia femenina. Destacamos en esta lista *La Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959), dos de los cinco filmes que superan el test Bechdel y que, sin embargo, forman parte de la primera ola de Princesas Disney y basan sus historias en la relación romántica con un hombre y la rivalidad femenina.

TÍTULO	PASA EL TEST DE BECHDEL
<i>Blancanieves y los siete enanitos</i> (1937)	NO
<i>Cenicienta</i> (1950)	SI
<i>La Bella Durmiente</i> (1959)	SI
<i>La Sirenita</i> (1989)	NO
<i>La bella y la bestia</i> (1991)	NO
<i>Aladdín</i> (1992)	NO
<i>Pocahontas</i> (1995)	NO
<i>Mulán</i> (1998)	NO
<i>Tiana y el sapo</i> (2009)	NO
<i>Enredados</i> (2010)	SI
<i>Brave</i> (2012)	SI
<i>Frozen</i> (2013)	SI

Siguiendo esta tabla, parece que existe una evolución a este respecto. Pero muchas de las conversaciones entre mujeres que se dan en estos filmes no implican una relación positiva entre ellas, ni si quiera una evolución en la construcción del personaje protagonista. Sirva como ejemplo *Enredados* (2010); en este filme se supera el test

³⁹ El test Bechdel es una regla para evaluar si una obra artística evita la brecha de género. La obra analizada tiene que cumplir tres requisitos: Que aparezcan dos personajes femeninos, que tengan una conversación en algún momento y que dicha conversación no trate de un hombre.

gracias a los diálogos de la protagonista con un personaje femenino que resulta ser la antagonista del filme, la bruja que tiene encerrada a Rapunzel en la torre. Por tanto, el test Bechdel, si bien sirve para observar la inclusión de personajes femeninos en algunas películas, no conlleva obligatoriamente una evolución en las tramas.

Encontramos en las tres heroínas que el principal conflicto de relación se da con otro personaje femenino. Las heroínas y sus antagonistas representan, además, distintos ejes de oposiciones que se repiten en las tres tramas: Juventud/Vejez, Amor/Miedo o venganza. En el caso de Anna y Elsa, se añaden más oposiciones que aportan más simbolismo tanto a la trama como a la relación entre personajes femeninos: Calor/Frío, Corazón/Muerte, Realidad histórica/Realidad mitológica.

Elsa comparte además distintas características con las antagonistas de los dos primeros filmes analizados. No sólo en sus rasgos físicos (ojos entornados y cejas finas y arqueadas), también los problemas psicológicos (miedos y angustias) sitúan a Elsa en el rol de antagonista del filme; como la Reina Malvada y Úrsula, Elsa tiene profundos miedos y obsesiones que llevan al personaje a dañar a otros. Siguiendo la descripción que Amy M. Davis da de las primeras antagonistas Disney, Elsa comparte muchos de sus rasgos: “They are strong, fearless, and often more creative. They are mature, powerful, and independent. In short, they are everything that their female victims are not.”⁴⁰

Además de las antagonistas de los filmes, hay que destacar en este punto la figura de la madre. Como veremos más adelante, este personaje ha sido eliminado en la adaptación de *Blancanieves* y, en el caso de *La pequeña sirena*, Disney excluye al personaje de la abuela de su adaptación (personaje que hace las veces de madre en el cuento de Andersen). En *Frozen*, no obstante, se crea el personaje de la madre, inexistente en el cuento original. La reina es la madre de Anna y Elsa y aparece durante la presentación de la heroína. Sin embargo resulta llamativa la falta de interacción entre la madre y sus hijas. Tanto la heroína como su hermana sólo se dirigirán al padre, quedando la madre en un segundo plano, representando a las reinas hermosas y pasivas de otras obras de los estudios Disney (como *La bella durmiente*, *El rey León* o *Enredados*).

9.3. Definición de los personajes a través de elementos ajenos a las heroínas.

9.3.1. Descripción de las heroínas mediante el entorno.

En este punto del análisis los resultados reflejan una evolución de la heroína Disney, especialmente en la última etapa de princesas; puesto que Blancanieves y Ariel comparten los mismos símbolos y motivos, mientras que en Anna observamos algunas variaciones que construyen a un personaje más rico y profundo. Sin embargo aún encontramos

⁴⁰ Davis, *Good girls...*, 107.

motivos similares en los tres personajes que destacan las mismas características de las heroínas: la belleza, la dulzura y juventud.

9.3.1.1. Las heroínas dentro del espacio.

Tras leer los capítulos anteriores queda patente cómo el entorno recreado alrededor de los personajes ayuda a construir a las heroínas, sus motivaciones y sus conflictos. En este apartado del análisis de las heroínas dentro del espacio también apreciamos una evolución en la heroína más reciente. Anna acaba dominando el espacio e incorporando el mundo espacial al mundo ordinario. Cabe destacar que es Anna la única heroína analizada que vuelve al mundo ordinario con la luz de lo aprendido en su aventura, con la verdad como vellocino de oro.

En los distintos espacios creados por Disney destacamos el palacio o castillo como signo por excelencia de las princesas. En los tres filmes, el castillo será una imagen necesaria para señalar al espectador el lugar al que pertenece la heroína. En el caso de *Blancanieves y los siete enanitos*, el castillo oscuro representa el mundo ordinario, el trono usurpado por la madrastra que somete a la heroína a trabajar como sirvienta. Este mismo castillo se idealizará y se convertirá, al final del filme, en el símbolo del poder recuperado a través del matrimonio con el príncipe.



El castillo como símbolo de poder arrebatado a Blancanieves y recuperado gracias al Príncipe (Secuencias 1 y 19). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

También en *La Sirenita* los castillos representan el poder. En el caso de este filme, el palacio de Tritón simboliza el mundo infantil de la sirena, dominado por el padre. La heroína, al llegar al mundo especial conocerá el castillo de Eric, representante de la madurez de la sirena. Vemos que, tanto en el caso de *Blancanieves*, como en el de *Ariel*, las heroínas no poseen el poder, y son los personajes masculinos los dueños de los palacios y castillos. Muy al contrario, los castillos de *Frozen* representan la fuerza de los personajes femeninos. El palacio de Arendelle simboliza el poder del padre que, tras la coronación de Elsa, pasará a las manos de su hija. Este castillo fortificado señala también a las responsabilidades de la heroína como princesa. Anna debe salvar a su reino, por lo que, al contrario de *Blancanieves* y *Ariel*, la heroína de *Frozen* regresará al mundo ordinario para rescatarlo y gobernarlo junto a su hermana. El castillo de Arendelle se transforma al final del filme y se convierte en una gran pista de patinaje sobre hielo en pleno verano, con una gran estrella helada en la torre más alta. Esta transformación indica que, tras su aventura, las dos princesas están ya preparadas para reinar en Arendelle.

Conviene analizar también el castillo de hielo creado por Elsa. Si bien, también funciona como signo del aislamiento de Elsa, este espacio simboliza el verdadero poder femenino, un reino creado enteramente por las manos de una mujer poderosa. Además, el castillo de Elsa se convierte en la caverna más profunda para Anna, el espacio en el que los ejes de oposición ya mencionados se enfrentan y se funden (calor/frío, realidad histórica/realidad mitológica).

Frozen es, de las tres películas estudiadas, la única que mantiene durante todo el filme un mismo estilo arquitectónico y decorativo que hace que todos los espacios sitúen el relato en Noruega, a principios del siglo XIX. Al contrario, *Blancanieves y los siete enanitos* y, en especial, *La sirenita*, tienen una gran amalgama de espacios que hacen difícil situar la película en una época histórica precisa y en un lugar concreto. Así, aunque los castillos (tanto el de la madrastra como el de Eric) parecen trasladar al espectador a una Europa medieval idealizada, otros escenarios sitúan a las heroínas en lugares y épocas distintos. En la casa de los enanos, por ejemplo, son varias las representaciones de tótems con cabezas de águilas y mapaches, propios de la cultura americana. Esta amalgama de culturas ejemplifica el estilo Disney, que se repetirá en muchos de sus filmes; diseños medievales *americanizados*, como los propios cuentos de hadas europeos, reescritos y popularizados por Disney. Los parques temáticos de la compañía representan también esta mezcla de épocas y artes, con el fin de crear un universo mágico a través de la inclusión de elementos americanos al imaginario de los cuentos clásicos. En la sirenita, esta mezcolanza se acusa más en los distintos acentos de los personajes (jamaicano, francés, inglés...), pero también se aprecia en los espacios. A pesar de situarse, supuestamente, en un reino de Dinamarca, la Sirenita tiene en su poder un cuadro de Georges de La Tour (pintor francés del siglo XVII).

El espacio de las heroínas también las define en cuanto a su posición dentro de éste. Así, encontramos que el mundo ordinario que oprime a las tres protagonistas es tratado de manera distinta por cada una de ellas. Blancanieves, como heroína pasiva, acepta su mundo ordinario, y se presenta en postura de sumisión dentro del espacio concebido para ella. La heroína, de rodillas en el suelo, limpia las escaleras del patio del castillo. “El significado de ese huerto o jardín cerrado, símbolo de la virginidad, y atributo femenino indiscutible en los emblemas de los siglos XVI y XVII”⁴¹, se manifiesta en la primera película analizada, en la que la heroína espera paciente a que el príncipe atraviese esos muros y llame a la heroína a su madurez. Estos conceptos se subrayan con otros elementos que se añaden al espacio, como las cortinas rojas tras las que la princesa se esconde y que abre, poco a poco, ante el canto del príncipe. En la secuencia de encuentro amoroso entre Blancanieves y el príncipe (Secuencia 3), son varios los elementos del entorno que describen la llamada al amor de la heroína. La llamada al amor es, por tanto, el detonante de que Blancanieves cambie de posición en el espacio.

“Una vez visto el sueño reflejado y hecho realidad, la princesa huye
traspasando la puerta. Puerta como umbral, límite, siendo

⁴¹ Manzano, El espejo, el aviador..., 133.

distanciamiento y separación entre los protagonistas de la escena, aunque es una separación con posibilidad de unión, límite no finito. Ya dentro, Blancanieves accede a su habitación tras subir por una escalera de caracol, como ascendiendo a su cielo, a su deseo, a su templo con las dos columnas salomónicas, renovadoras, flanqueando su umbral exterior, la ventana. Son algunas de las trabas que le pone al príncipe quien tendrá que ir solventándolas.”⁴²

Por otro lado, Ariel se presenta como una heroína activa, y su lugar dentro del entorno así la define. En la secuencia 2, la imagen de la gran concha morada vacía, donde todos esperaban encontrar a Ariel, marca la rebeldía de la heroína. El espacio femenino simbolizado en la concha es el lugar dónde debería estar la sirena, sin embargo, su ausencia rebela un nuevo tipo de heroína. La sirena se presenta finalmente en un espacio oscuro, relacionado con el hombre (tanto la figura masculina como la humana). La concha vacía – signo de la fisionomía femenina – deja paso a los barcos hundidos en las profundidades, es allí donde encontramos a la sirena rebelde.

Varios serán los espacios dónde la heroína no debería estar, lugares ocultos o prohibidos, como las grutas y la superficie. Sin embargo, a medida que avanza el filme, Ariel encuentra su lugar en el mundo humano y accede a formar parte de los espacios femeninos, convirtiéndose en una adulta que olvida su rebeldía por amor. Así, los tocadores, baños y dormitorios se irán convirtiendo en los espacios de la sirena mostrando cómo se somete a los lugares femeninos que se preparan para ella.

Podemos ver que Blancanieves acepta durante todo el filme su posición en los lugares tradicionalmente ligados a lo femenino. El hogar y el dormitorio son los espacios que enmarcan a la princesa hacendosa. Ariel, sin embargo, se presenta insumisa, en lugares ajenos a lo que se espera de ella; pero al final del filme seguirá los pasos de Blancanieves, aceptando formar parte de tales lugares.

Con Anna ocurre al contrario. Al comienzo del filme, la heroína parece cómoda en estos espacios reservados para la princesa (el dormitorio, el salón de baile, el patio del castillo); durante su aventura, Anna acepta los nuevos y peligrosos lugares como parte del camino, introduciéndolos, al final del filme, en su propio espacio. Así, el castillo de Arendelle en el que se presenta a la heroína se convierte al terminar el relato en una pista de hielo, aunando el espacio tradicional con el entorno de la aventura.

Los lugares de transición (el bosque, la playa y la montaña helada) son también esenciales para definir a las heroínas. Blancanieves se enfrenta en el bosque a sus miedos más profundos y es allí, en la casa de los enanos, dónde se desarrolla como mujer, realizando las tareas del hogar. El bosque es un elemento de transición que se repite, un lugar oculto y oscuro dónde el héroe tiene que probarse a sí mismo y enfrentarse a sus temores. Pero también es el bosque y toda su fauna la que sirve de canalizador de los sentimientos de la heroína; así, mientras Blancanieves tiene miedo, el bosque se oscurece;

⁴² Del Arco, «Simbolismo y funcionalidad...», 10.

si la heroína está alegre, el bosque se llena de luz, y si la heroína muere, la lluvia cae sobre los árboles. La implicación de la naturaleza como un personaje más se aprecia en las tres obras pero es en *Blancanieves y los siete enanitos* donde se subraya con mayor fuerza la unión de la naturaleza con la princesa, señalando a la parte más infantil y, si se quiere, mágica, de la heroína.

Ariel también se define como un ser mágico, tanto por su aspecto mitológico como por su interacción con el mundo marino. Si bien no posee un poder mágico, la sirena utiliza, como Blancanieves, el espacio natural para canalizar sus sentimientos y domina el entorno de tal forma que los animales se convierten en sus aliados. Esta relación directa con la naturaleza ayuda a construir a estas dos heroínas como personajes dulces y mágicos, representando la naturaleza infantil de Ariel y Blancanieves.

Al contrario, el bosque y la montaña serán para Anna lugares peligrosos que destaquen su vulnerabilidad. Aún con esto, la similitud entre los tres personajes es clara en este aspecto, la heroína de *Frozen* (como sus predecesoras) parece estar ligada a una naturaleza más amable (patos, caballos, flores), pero se siente amenazada ante otro tipo de fauna como los lobos. Sin embargo, Anna convertirá el espacio helado, su camino de transición, en suyo, y verá en la montaña helada la belleza de la magia de su hermana. Así lo afirma en la secuencia 14: “No sabía que el invierno podía ser tan hermoso.”⁴³

9.3.1.2. Los motivos que definen a las heroínas.

Dentro del análisis del entorno conviene detenerse en los objetos que rodean a las heroínas y en sus significados dentro del texto. Siguiendo la tradición de los cuentos de hadas europeos, las adaptaciones aquí estudiadas recurren a distintos objetos que se repiten a lo largo del filme con el fin de construir a los personajes. Estos motivos, como los llamarían Casetti y de Chio ayudan a formar un imaginario colectivo que se reflejará en otros textos. Las plumas del pavo real que rodean a la madrastra de Blancanieves, por ejemplo, forman parte del simbolismo típico de la maga, que se apoya con otros elementos como los signos del zodiaco.

- **El corazón.**

Son varios los motivos que se repiten en los tres filmes, siendo el corazón el principal elemento para definir a las tres heroínas. El corazón como símbolo de amor y motor del cuerpo se utiliza en dos de las películas como el principal atributo de las heroínas. En *Blancanieves y los siete enanitos* y *Frozen*, las referencias al corazón son constantes, tanto en el diálogo como en la acción. Pero también *En la sirenita* encontramos este motivo en distintos momentos, aunque la heroína de 1989 se define más por su aspecto y sensualidad que por su corazón.

⁴³ “ANNA: I never knew winter could be so beautiful.”

Ya en la primera canción interpretada por el Príncipe en *Blancanieves y los siete enanitos* y en el tema musical que abre *Frozen* se hace referencia al corazón, como fuerza poderosa.

“PRÍNCIPE

Una canción que mi corazón canta,
Sobre un amor sólo para ti”⁴⁴ *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 2).

“CORTADORES DE HIELO

Tiene un corazón helado que merece la pena.”⁴⁵
Frozen (Secuencia 1).

Desde el punto de vista romántico, la imagen del corazón significa conquista. Así lo vemos en la canción *One song* que interpreta el príncipe en el primer encuentro entre Blancanieves y el personaje masculino (Secuencia 3). En *La Sirenita*, Úrsula utiliza este motivo para señalar el enamoramiento de Eric y Ariel; y en *Frozen*, Anna y Hans forman un corazón con sus manos en señal de su enamoramiento mutuo. Las abundantes referencias al corazón como signo del amor romántico, definen a las heroínas como personajes enamoradizos, además de construir a las tres protagonistas dentro del relato romántico occidental.



El corazón como símbolo de conquista y amor romántico *La sirenita* (Secuencia 15) y *Frozen* (Secuencia 9). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

También el corazón se utiliza en *Blancanieves y los siete enanitos* y *Frozen* como símbolo de la vida. Así, la muerte del corazón significa la muerte para las heroínas; por tanto, la madrastra pedirá el corazón de Blancanieves como señal del asesinato de ésta; al igual que el corazón congelado es la muerte a la que se enfrenta Anna, además de ser el que da título a la película *Frozen*.

“REINA

⁴⁴ “PRINCE: One song my heart keeps singing / Of one love only for you ”

⁴⁵ “ICE WORKERS: Has a Frozen heart worth mining.”

Para asegurarme de que no fracasas, traéme su corazón en este cofre.”⁴⁶ *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 3).

“ABUELO TROL

Anna, tu vida corre peligro. Hay hielo en tu corazón, depositado por tu hermana. Si no deshaces este hielo, te congelarás para siempre.”⁴⁷ *Frozen* (Secuencia 20).

También la congelación del corazón traerá consigo la muerte de Blancanieves. Así lo revela la reina en la secuencia del asesinato de Blancanieves:

“REINA

“Su sangre se congela ¡Por fin seré la más hermosa del Reino!”⁴⁸ *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 13).

El corazón helado representa también la muerte del amor y de la caridad; así, el corazón congelado de Anna y el reino de Arendelle nevado simbolizan el invierno del corazón, la pérdida de amor y de la comprensión al prójimo. Por lo tanto, Anna salvará su reino del invierno, y de la ignorancia, al demostrar que el poder de su hermana no la convierte en bruja.

- **Los motivos decorativos.**

Otros elementos que se repiten en los filmes son los grabados y cuadros. El espacio que define a la heroína se decora con obras pictóricas que ayudan a comprender las motivaciones y los objetivos de las heroínas. Analizando estos objetos decorativos se descubre que cada heroína se describe de una forma diferente a través de éstos. En *Blancanieves y los siete enanitos*, los dibujos decorativos del gran libro que se abre en la secuencia 1 describen a una heroína dulce y virginal (definida por la paloma blanca), que



La paloma y los utensilios de limpieza como elementos pictóricos que definen a la heroína. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 1). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

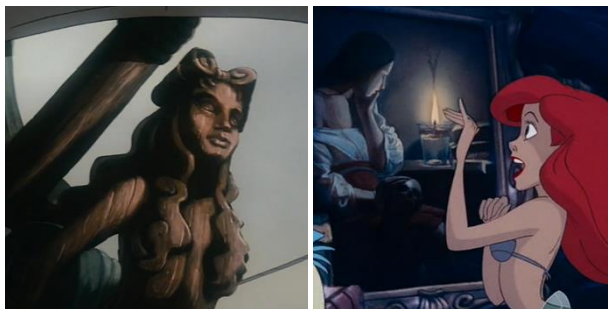
⁴⁶ “QUEEN: But to make doubly sure you don’t fail, bring back her heart in this.”

⁴⁷ “GRAND PABBIE: Anna, your life is in danger. There is ice in your heart, put there by your sister. If not removed, to solid ice will you freeze, forever.”

⁴⁸ “QUEEN: Her blood congeal, Now I’ll be fairest in the land!”

se define a través del trabajo doméstico (indicado por el cepillo de limpieza que decora la hoja).

En el caso de *La Sirenita*, estos elementos decorativos sirven para recordar la imaginaria propia de la sirena como ser mitológico y mágico. La unión entre el mar y la superficie se representa en las sirenas talladas o pintadas en el barco, como las que adornan el barco nupcial de la heroína en la secuencia 24. Cabe destacar el cuadro de De La Tour mencionado anteriormente; en la gruta secreta de la heroína son varios los objetos con los que interactúa la sirena, entre ellos, la obra *La magdalena penitente* (1644) del pintor francés. La heroína se acerca al cuadro y observa la llama pintada por De la Tour mientras se pregunta qué se siente al quemarse. Es interesante la elección de este cuadro de entre todas las obras pictóricas que representan el fuego. La Magdalena es un tema iconográfico muy recurrente; representa a la mujer como símbolo de pecado, con fuertes connotaciones sexuales; al igual que la sirena, la Magdalena trae placer y muerte; estos elementos se representan en la calavera del cuadro de De la Tour, elemento que ya se ha visto en los barcos hundidos al presentar a la sirena.



Las sirenas de los barcos y el cuadro de De La Tour son parte de las imágenes que señalan a la parte más mitológica y sensual de la sirena. *La sirenita* (Secuencias 1 y 7). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Las obras pictóricas son también esenciales en la definición de Anna y su cambio de motivación al pasar de niña a adulta. Como se ha señalado en el capítulo 8, el mundo ordinario de la heroína está plagado de símbolos y elementos decorativos que construyen las personalidades de Anna y su hermana, utilizando el hielo y las formas de los copos de nieve en las estancias de Elsa, mientras que Anna se rodea de espacios decorados con flores y dibujos de la naturaleza.

Cabe destacar los cuadros que decoran el castillo de Arendelle con los que la heroína interactúa directamente en los temas musicales *Do you want to build a Snowman* (Secuencia 4) y *For the first time in forever* (Secuencia 5). Se presenta en el primer tema a una heroína niña, dinámica y desenvuelta en el castillo; en esta secuencia interactúa con el cuadro de Juana de Arco, representada sobre un caballo en posición de lucha. La princesa guiña un ojo a la pintura y exclama “Hang in there, Joan!” (¡Aguanta Juana!). Esta imagen de mujer activa contrasta radicalmente con los cuadros de la secuencia 5. Cuando Anna se convierte en una joven princesa, sus cambios de motivaciones se reflejan en el simbolismo de las pinturas del palacio. El cuadro de Juana de Arco se sustituye por

obras pictóricas con temática romántica. Con estas nuevas pinturas, la heroína interactúa de manera diferente, intentando formar parte del cuadro y plagiando los movimientos de las mujeres retratadas.



La madurez afectiva de la heroína se refleja en su interacción con los cuadros del palacio. Primero mostrando a una niña luchadora, que dejará paso a una joven coqueta. *Frozen* (Secuencias 4 y 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Incluso, se han modificado algunos de estos cuadros con el fin de añadir una pareja romántica con la que la heroína pueda fantasear. Así, *El Jaleo* (1882) de Sargent se transforma en una pintura con una pareja de bailarines; lo mismo ocurre con la obra de Brueghel, *The Peasant Dance* (1567). Estas modificaciones señalan las nuevas características de la heroína que, al crecer, se convierte en una joven hermosa y enamoradiza, cuyas ganas de jugar con su hermana parecen haberse sustituido por la esperanza de encontrar una pareja romántica.



La modificación de obras famosas con el fin de añadir temática romántica construyen a una heroína enamoradiza. *The peasant dance* (1567), *El Jaleo* (1882). *Frozen* (Secuencia 5).

• Los símbolos de la naturaleza.

En los cuentos tradicionales, la naturaleza tiene un peso importante en el texto. A veces, participa como un personaje más, y otras veces sirve como canalizador de los

sentimientos de la heroína (como hemos visto con el bosque en *Blancanieves y los siete enanitos*). En otros momentos, ayuda a construir el carácter de los personajes, subrayando sus cualidades a través de símbolos y motivos recurrentes. En este sentido, se observa cómo la naturaleza juega el mismo papel en los tres filmes, y resalta los mismos atributos en las heroínas analizadas. El bosque, el mar y la montaña funcionan como elementos de transición en los tres filmes, tomando especial relevancia en la etapa 5 (la travesía del primer umbral). Vemos, entonces, que la naturaleza no sólo juega un papel positivo, también simboliza el miedo de las tres heroínas. En *Blancanieves y los siete enanitos*, este miedo se representa en los árboles y las plantas que toman formas tenebrosas al cruzar el umbral; vemos en *La Sirenita* cómo el océano se vuelve nocivo para la heroína una vez que se ha convertido en humana. En *Frozen*, los lobos del bosque simbolizan las amenazas del cruce con la naturaleza, pero también el hielo que crea formas peligrosas en la montaña será una señal del peligro que encierra el mundo especial.

A parte de este papel de transición, heredado de los cuentos de hadas europeos, la naturaleza genera distintos símbolos que se repiten formando motivos. Estos motivos definen a las tres heroínas de la misma forma: seres bondadosos y dulces, que representan la esperanza y el amor.

En el personaje de Blancanieves, su bondad y dulzura se representa a través de los distintos elementos blancos que la naturaleza dispone para ella. Así, las palomas y las flores blancas serán el símbolo de la heroína, tanto en su presentación como en la escena final. Estos dos elementos también representan la virginidad de la heroína; sin embargo, aquí resaltamos los significados que comparte el color blanco para las protagonistas: la bondad, la paz y el amor. Blancanieves, coronada con una guirnalda de flores blancas, es rescatada por el príncipe en la escena de la resurrección (Secuencia 19). Ariel también utiliza el blanco para resaltar el amor y la paz alcanzados en la escena final, con un buque, un vestido y una tarta de este color (Secuencia 24).

En *Frozen*, una película que transcurre en su mayoría en la nieve, el blanco no está tan presente como cabría esperar. La nieve y el hielo se tornan de distintos colores, formando espacios lilas, azules y verdosos (en una suerte de aurora boreal, símbolo de Noruega). El blanco puro aparecerá únicamente en dos elementos, Olaf y el cabello de Anna, ambos representantes del amor de las dos hermanas y de la unión de ambas a través de la magia. Por tanto, vemos que en el caso de *Frozen*, el color blanco se utiliza para reforzar el amor fraternal de la heroína y no, como es el caso de *Blancanieves y los siete enanitos* y *La sirenita*, su unión sentimental con un hombre.

Otro elemento vital en la descripción de las heroínas a través de la naturaleza es el motivo de la flor. En el caso de Blancanieves, la flor refuerza la virginidad y pureza de la heroína, pero también destaca su identificación con la primavera, concepto que se repite a lo largo de todo el filme y que se refiere a la madurez de Blancanieves y a la esperanza de una felicidad que llegará a través del amor. Esta misma imagen se repite en *Frozen* mediante la flor del azafrán; varios son los símbolos que identifican a Anna con la primavera y, por lo tanto, con la esperanza y la madurez. La flor del azafrán, como ya

hemos señalado, crece en las regiones más frías anunciando la primavera. La heroína de *Frozen* luce en varios momentos bordados con esta flor, y también son muchos los espacios que se decoran con este motivo de la naturaleza. La misma heroína, viste durante su aventura una capa del color del azafrán que, en contraste con la nieve, funciona como este elemento de la naturaleza que anuncia que la primavera va a llegar. Anna renace del hielo en la secuencia 26, como hace el azafrán cada año. De hecho, aunque Anna no se encuentre dentro del plano, la flor del azafrán señala directamente a la heroína. En el tráiler oficial de la película, estrenado en junio de 2013, la heroína aparece simbólicamente a través de esta flor.

También en *Blancanieves y los siete enanitos*, la heroína ausente aparece representada en las flores; en la secuencia 10, los enanos descubren flores frescas en su casa, el símbolo femenino en el hogar masculino. Las similitudes entre la heroína más moderna y la más antigua, se hacen evidentes en este punto del análisis. Mientras Blancanieves suspira y canta “Un día la primavera llegará y encontraremos un amor nuevo”⁴⁹, el pueblo de Arendelle espera la llegada de la primavera, la llegada de la propia heroína que rescatará a su reino. La madurez de ambas heroínas se refleja en esta estación, representada por las flores y el calor del amor; calor que despertará a Blancanieves y Anna de la muerte.



Identificación de la heroína con la flor, símbolo de la primavera y la feminidad. *Teaser Trailer frozen, Frozen* (Secuencia 14). *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencias 10 y 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

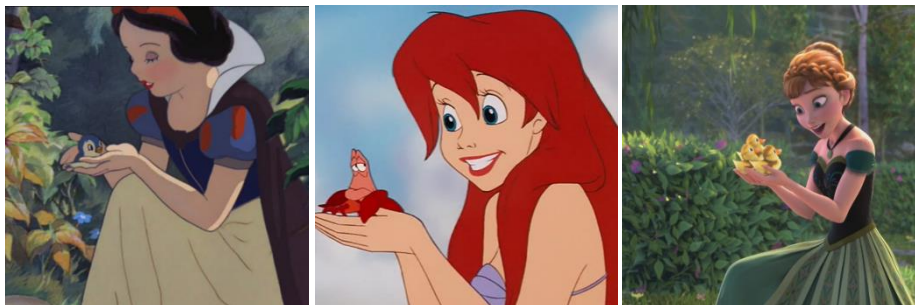
La flor es además un símbolo del amor romántico que llega con la madurez de cada heroína. Por tanto, los encuentros románticos de las tres protagonistas se enmarcaran con flores de distinto tipo. En el caso de Ariel, la flor se mostrará tras el encuentro entre la heroína y Eric. Para mostrar el estado de enamoramiento de la sirena, se recurre a las

⁴⁹ “Some day when spring is here / We will find our love anew”.

flores, tanto para adornar su cabello como para que la heroína juegue a deshojarlas con la manida fórmula del “me quiere, no me quiere” (Secuencias 11 y 12).

Otro elemento básico para definir a los personajes femeninos de Disney es la fauna animal que rodea a las heroínas. Se aprecia, tras el análisis, que son los animales pequeños y bondadosos los que interactúan con las protagonistas, resaltando su lado más empático y dulce. En *Blancanieves y los siete enanitos*, las referencias a estos animales son constantes durante todo el filme. La identificación de la heroína con los pequeños seres del bosque es casi cómica, ya que ayudan a la heroína en todo tipo de tareas (arropan a la princesa en la cama, le ayudan a quitarse la capa y limpian con ella). Además, Blancanieves mantendrá largas conversaciones con estos animales. Lo mismo ocurre con Ariel que, dada su naturaleza mitológica, es capaz de comprender el idioma animal y tanto sus aliados como sus mentores serán animales. En *Frozen*, las referencias a los animales bondadosos es menor, pero se observa cómo la heroína mantiene un trato dulce y empático con los estos seres, llegando incluso a hablar con ellos en varios momentos. Cabe destacar que Kristoff, el personaje masculino de *Frozen*, también mantiene una relación de amistad con un animal, el reno Sven. Esta relación rompe con los esquemas establecidos de que los personajes femeninos son los únicos empáticos en el trato con los seres vivos. Sin embargo, Anna se relaciona con animales más pequeños, mientras que Kristoff lo hace únicamente con un gran reno, cuya cornamenta y tamaño lo sitúan como símbolo varonil.

Al contrario de los personajes masculinos y los antagonistas, las heroínas no tienen relación con animales grandes o relacionados con lo negativo. Este tipo de seres sirven para representar los miedos de las heroínas o el acercamiento a la caverna más oscura. Las princesas, definidas por su corazón y su dulzura, sólo se relacionan con animales pequeños y bondadosos.



Relación de la heroína con los animales pequeños para simbolizar su empatía y dulzura. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 5), *La sirenita* (Secuencia 16) y *Frozen* (Secuencia 5). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

• Los motivos de contraste con la antagonista.

Tras este análisis se ha observado que las tres heroínas se definen por contraste con sus respectivas antagonistas, subrayando su dulzura, inocencia y bondad gracias a los motivos ya mencionados que se confrontan con los de las adversarias de cada filme. De hecho, la representación de Elsa y su relación con la heroína es uno de los cambios más

destacables de los relatos analizados. Aunque las oposiciones son claras y beben de los filmes que les preceden, en el caso de *Frozen* se descubre cómo estas oposiciones pueden convivir y se necesitan mutuamente. Así, el frío de Elsa que se presenta como negativo, llega a formar parte esencial en el reino de Arendelle y en la vida de la heroína.

Varios son los motivos de contraste utilizados para construir a las tres heroínas, siempre resaltando la belleza como principal atributo. En el caso de Blancanieves, la juventud es símbolo de belleza y poder; por ello, la madrastra ansía este atributo por encima de todos. La antagonista de *Blancanieves y los siete enanitos* es hermosa pero no es joven y este es el principal motivo que la distingue de la protagonista; a lo largo de la trama, el aspecto de la madrastra cambiará para transformarse en una anciana fea y así contrastar con las cualidades principales de la heroína. Estos atributos se unen, a su vez, con el amor. Así, la bondad y el amor van totalmente ligados a la belleza, en una estetización del bien que se repetirá en la gran mayoría de películas Disney. Como hemos visto, las referencias al corazón en este filme son muchas, este motivo se une también a la bondad y el amor; por tanto, la madrastra es el único personaje que no parece tener corazón. Son varias las secuencias que se refieren al corazón de la princesa (Secuencias 4, 7, 8, 1 y 16), del príncipe (Secuencias 3 y 19) y de los enanos (Secuencia 19). Es por ello que la reina busca arrancar el corazón de la heroína, como prueba fehaciente de su muerte y, simbólicamente, como una manera de arrebatar el amor de la heroína. Por tanto, podemos ver tres ejes de contraste entre Blancanieves y su antagonista: Amor/ Odio, Belleza /Fealdad, Juventud/Vejez.

Estas mismas oposiciones se repiten en el caso de *La sirenita*. Ariel se define ante todo por su aspecto físico. Su belleza no sólo afecta a los rasgos faciales, también toma protagonismo en su cuerpo delgado y desnudo; por ello, la antagonista del filme resaltará su fealdad mediante la gordura. Como en *Blancanieves y los siete enanitos*, se recurre a la estetización del bien y del mal en este filme gracias al uso del color. Al igual que la Reina, Úrsula se define con el negro y el morado, tonalidades ligadas a la magia y que contrastan directamente con los brillantes colores de las heroínas. También la belleza femenina va ligada a la juventud en este filme; el pelo cano de Úrsula, junto con las bolsas bajo los ojos y las líneas de expresión, la sitúan como un personaje de edad madura. La maldad de la antagonista se refleja también en el animal que la representa; al contrario de las sirenas (mitad pez, mitad humanas), Úrsula tiene la forma de un pulpo, “una representación significativa de los monstruos que simbolizan habitualmente a los espíritus infernales, e incluso el propio infierno.”⁵⁰ Este aspecto deforme hace que la sensualidad de la antagonista se muestre negativa; la abierta y natural sensualidad de Ariel, joven y bella, contrasta con los esperpénticos movimientos sensuales de Úrsula. Vemos, por

⁵⁰ Chevalier, Diccionario de los símbolos, 859.

tanto, cómo se repiten los mismos ejes de oposición de *Blancanieves y los siete enanitos*: Amor/ Odio, Belleza /Fealdad, Juventud/Vejez.



La estetización del bien y del mal a través de los contrastes físicos y cromáticos entre las heroínas y las antagonistas. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 16), *La sirenita* (Secuencias 12 y 15). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Los motivos que ayudan a subrayar estas oposiciones se repiten en los dos primeros filmes analizados. Tanto en *Blancanieves y los siete enanitos* como en *La sirenita*, los animales simbolizan las diferencias entre protagonistas y antagonistas. Como hemos visto, las heroínas se rodean de pequeños seres vivos, todos ellos representantes de la fauna más amable y colorida. Al contrario, las antagonistas se unen a animales con connotaciones negativas como el pulpo en el caso de Úrsula. Así, Blancanieves se identifica con una paloma blanca desde el comienzo del filme, simbolizando la dulzura y juventud de la heroína, mientras que la Reina Malvada se acompaña del cuervo negro y dos buitres, animales ligados a la magia negra y la muerte. Este mismo recurso se observa en Ariel, que representa su bondad a través de peces y caballitos de mar, mientras que los secuaces de Úrsula son dos morenas, también llamadas serpientes marinas (ligadas a la muerte y el pecado). Por tanto, se añade a los ejes de oposición ya mencionados uno más, que engloba los anteriores: Vida/ muerte.



El eje de oposición vida/muerte engloba otros contrastes que se repiten en los filmes (juventud/vejez, belleza/fealdad) y se representa a través de los animales que acompañan a los personajes femeninos. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 16), *La sirenita* (Secuencias 12 y 15). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

La vida y la muerte se manifiestan de otro modo en *Frozen*. Si bien la vida sigue unida a la heroína y la muerte a la antagonista, estos ejes de oposición se muestran a través de la estetización del bien y del mal, utilizando símbolos que remiten a la juventud y la vejez femeninas. Para subrayar la idea de la heroína como fuente de vida, símbolo del renacer y de la primavera, se utilizan los contrastes con la hermana. Como hemos observado, Elsa funciona como antagonista la mayor parte de la trama, siendo la que pone en riesgo el reino y hace avanzar la acción. Aunque es una antagonista atípica (que acabará siendo un personaje bondadoso), comparte con la madrastra de *Blancanieves* y con Úrsula ciertos rasgos de femme fatale (cejas arqueadas, magia, poder político, soledad y comportamientos obsesivos). Además, Elsa funciona para describir a la heroína por contraste. El eje de oposición vida/muerte se intensifica en este filme puesto que la heroína representa la primavera mientras que Elsa simboliza el invierno. Los distintos motivos que rodean a estos personajes intensifican estas identificaciones. Los colores azules y blancos – signos del hielo – forman copos de nieve y se repiten en todas las estancias que Elsa habita. De hecho, la puerta que separa a ambas hermanas está decorada con copos de nieve, el símbolo de la magia de Elsa, el elemento que impide que la heroína se acerque a su hermana. Estos motivos se repiten durante la presentación de la heroína (secuencias 2,3,4 y 5), contrastando con los colores primaverales que rodean a Anna, convirtiendo a la heroína en el símbolo de la vida y la esperanza, frente a la muerte y soledad que representa Elsa.

Precisamente la magia de Elsa es parte de otro eje de oposiciones entre heroína y antagonista: realidad histórica/realidad mitológica. La heroína, como sus antecesoras, carece de poderes; ella misma lo afirma en la secuencia 10: “¡Soy completamente

ordinaria!”⁵¹. Anna representa a su reino, a la historia y la tradición de Noruega, mientras que Elsa simboliza la mitología nórdica, la magia y los elementos fantásticos. Varios son los motivos que subrayan estas oposiciones como la iglesia frente a los troles y el palacio de Arendelle frente al castillo de hielo.



La primavera y el invierno simbolizan el eje de oposiciones Vida/Muerte que representan la heroína y la antagonista. *Frozen* (Secuencias 5 y 4). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Los ejes de oposición son idénticos en *Blancanieves y los siete enanitos* y *La sirenita*, pero también son varios los que se repiten *Frozen*: vida/muerte y amor/odio (en el caso de *Frozen* es el amor/miedo). Estos contrastes nos llevan a otro eje de oposición que subsiste en los tres filmes y se repiten en otros relatos de los estudios Disney para subrayar la rivalidad femenina entre la heroína y la antagonista: inocencia / poder. Es destacable que las antagonistas son mujeres poderosas, mientras que las heroínas no poseen ninguna fuerza mágica ni física. Este poder se refleja de distintas formas, en el caso de *Blancanieves y los siete enanitos* y *Frozen*, el poder político está en manos de la reina; a pesar de que las heroínas son princesas, no poseen ninguna autoridad frente a las antagonistas: ambas reinas. Según Cristina Manzano “La aparición de reyes y reinas en los relatos sintetiza la figura del poder, ya sea ejecutivo, económico o jurídico. Su actuación está ligada a los conceptos de justicia e injusticia”⁵². A esta afirmación podemos añadir que la figura de la mujer reina suele ir ligada a la injusticia, mientras que el rey hombre es la imagen de la justicia. Al menos en los filmes analizados se refuerza esta idea, creando reyes justos y protectores frente a reinas injustas y con poderes terribles. Úrsula no posee el poder político de Elsa y la madrastra sin embargo, la antagonista de *La sirenita* comparte con éstas el poder mágico, que en manos de una mujer supone un poder maligno, de “bruja”. Estos elementos construyen, por contraste, a heroínas inocentes y sin poder, ajenas a la magia y, en el caso de *Blancanieves* y *Anna*, desconociendo la existencia del poder de sus antagonistas. Este eje de oposición (inocencia/poder) apoya la idea de Davis⁵³ de que los personajes femeninos de Disney no representan la bondad únicamente por su belleza; parece que hay un elemento básico que simboliza el bien en la mujer por encima de todos: la pasividad. Si bien la actividad de las heroínas aumenta con el paso de los años siendo *Blancanieves* la más pasiva, aún encontramos protagonistas femeninas más pasivas en contraste con sus adversarias.

⁵¹ “ANNA: I am completely ordinary!”

⁵² Manzano, *El espejo, el aviador...*, 190.

⁵³ Davis, *Good girls...*, 108.

Cabe destacar un elemento más utilizado en el primer filme para acentuar este eje de oposición de inocencia /poder, la ciencia como elemento de poder, y función negativa en una mujer. En las secuencias 11 y 13, la antagonista de *Blancanieves y los siete enanitos* se rodea con motivos científicos y símbolos de hechicera, de tal forma que se crea una identificación entre la ciencia y la brujería, resaltando las connotaciones negativas de la mujer científica. Mientras que la heroína se identifica con elementos tradicionalmente ligados a la mujer (la escoba, la cocina, el dormitorio), la antagonista se mueve entre probetas y libros



La oposición inocencia/poder, representada en los elementos del hogar que rodean a la heroína, frente a la ciencia y la magia que simbolizan las probetas y los conjuros de la antagonista. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencias 8 y 11). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Se observa pues, que varios son los ejes de oposición que se repiten en los tres filmes, siendo significativa la igualdad entre *Blancanieves y los siete enanitos* y *La sirenita*; Con *Frozen* encontramos un cambio significativo que indica la evolución del personaje femenino. No sólo en los cambios de temática dentro de los ejes de oposición, también en el trato de la heroína con estos contrastes. Mientras que en los dos primeros filmes, la heroína rechaza los motivos de la antagonista, siendo ajena al mal y al poder; Anna aprende a lo largo de su aventura a comprender y aceptar las diferencias entre su hermana y ella, de tal manera que los contrastes se atenúan y, aunque sigan existiendo, conviven entre ellos al final del filme. Entendemos esta diferencia como un cambio significativo en la construcción de la heroína Disney; nos encontramos ante una protagonista que incorpora lo aprendido en el viaje y hace suyos los elementos que sus antecesoras habrían eliminado y rechazado. El castillo de Arendelle en la secuencia 26 refleja esta simbiosis entre Elsa y Anna; este palacio helado en pleno verano representa la unión del calor y el frío, la realidad y la magia, la primavera y el invierno.

- **La corona.**

El último motivo que analizamos y que se repite en los tres filmes es la corona, símbolo de poder y prestigio. Se observa cómo en las tres películas la corona tiene un claro significado negativo cuando cubre la cabeza femenina. En el caso de *Blancanieves y los siete enanitos*, a pesar de que la heroína y el galán pertenezcan a la realeza, el único personaje que luce la corona es la madrastra; por tanto, el poder político en manos de la mujer va ligado directamente a la injusticia y la maldad. *Blancanieves*, al contrario, es un

personaje puro y bondadoso, por lo que sólo cubrirá su cabello con un alzo y, al final del filme, con una corona de flores, este adorno anuncia su entrada en la realeza gracias al matrimonio, una realeza que traerá felicidad pero ningún poder político.

En el caso de *La sirenita*, el motivo de la corona se repite con mayor frecuencia. El padre es el representante de la justicia y el orden, por lo que es el personaje indicado para lucir la corona. Úrsula, por otro lado, personifica el caos y la injusticia; la antagonista desea el poder político ante todo y, cuando lo consigue (secuencia 23), su ascensión a reina se representará en la corona dorada. Este mismo elemento será el que simbolice la separación de los amantes, primero Tritón (primer portador de la corona) intentará alejar a Ariel de Eric, y más tarde será Úrsula y su gran corona, las que separen físicamente a los amantes. El poder político otorgado a la mujer vuelve a tener connotaciones negativas; sin embargo, al final del filme, Ariel consigue la corona y ésta adquiere un significado positivo sobre la heroína puesto que se ha logrado gracias al matrimonio.

En *Frozen* la corona mantiene el mismo significado; el padre y la madre serán los portadores de la corona hasta su muerte; no obstante, cuando Elsa adquiere el poder político, los males se desatan en el reino. La corona, positiva sobre el padre, se vuelve insoportable en la cabeza de Elsa; de hecho, en el tema musical *Let it go* (Secuencia 11), el personaje se desprende de la corona como muestra de su liberación emocional y física. Así, ni la heroína ni su hermana terminarán con la corona sobre sus cabezas. Como Blancanieves y el príncipe, Anna y Elsa consiguen el lugar que les corresponde por derecho, pero el motivo de la corona sigue manteniendo connotaciones negativas.



Connotaciones negativas del poder político en la mujer a través del motivo de la corona. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 2), *La sirenita* (Secuencia 23) y *Frozen* (Secuencia 11). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

El estilista Danilo, encargado del diseñar el cabello de Elsa, afirma que el peinado que el personaje luce tras librarse de la corona simboliza también una suerte de corona a través del tupe que adorna su cabeza. De esta forma, la imagen de la corona sigue estando presente, formando parte de un personaje con connotaciones positivas. Con Elsa se presenta, por primera vez en la historia del cine animado de Disney, a una mujer soltera con poder político que no resulta ser la villana del filme.

9.3.2. Las heroínas definidas a través de otros personajes.

Otro elemento ajeno a las heroínas y que resulta revelador para su descripción es el conjunto de diálogos del resto de personajes. Los tres filmes analizados tienen un rico elenco de personajes secundarios que, en algunos casos, tienen la misma importancia que la heroína; no olvidemos el título de *Blancanieves y los siete enanitos* que refleja el protagonismo de éstos en el filme.

9.3.2.1. Referencias a la belleza.

Como se ha observado a lo largo de todo este estudio, la belleza y el aspecto físico de las heroínas son de suma importancia para su construcción. Este atributo también se subraya a través del resto de personajes, aunque se observa un cambio significativo en este aspecto entre la primera y la última película analizada. En el caso de Anna, solo se alude a su belleza en dos secuencias del filme, siendo este atributo una característica sin importancia en los diálogos de los personajes al referirse a la heroína.

Como puede verse en la tabla, en *Blancanieves y los siete enanitos* el número de referencias a la belleza de la heroína es mayor que en el resto de filmes. Sin embargo, no importa sólo el número de secuencias en el que se trata el tema, sino la intensidad y la manera de abordarlo. Por ello, cabe destacar la importancia del aspecto físico en *La sirenita*, aunque sea menos el número de secuencias en las que el resto de personajes se refieren a este atributo, los mensajes son más graves. Sirva como ejemplo la secuencia 15 en la que Ariel firma el contrato dejándose aconsejar por Úrsula y su pegadiza canción *Poor unfortunates souls*.

“ÚRSULA

¡Tienes tu apariencia! ¡Tu preciosa cara!
Y no subestimes la importancia del lenguaje corporal.
A los hombres de allí arriba no les gusta el chismorreo,
piensan que una mujer que habla es aburrida,
¡Sí! En la tierra es preferible que las damas no digan ni una
palabra.
Y de todos modos, querida ¿Para qué sirve tanto parloteo?
¡Venga ya! Los hombres no se impresionan por las
conversaciones,
los verdaderos caballeros las evitan cuando pueden,
pero adulan y adoran y se desmayan
ante una mujer introvertida.
Es la que contiene su lengua la que consigue a su hombre”⁵⁴
La sirenita (Secuencia 15).

⁵⁴ “URSULA: You’ll have your looks! Your pretty face! And don’t underestimate the importance of body language! Ha! / The men up there don’t like a lot of babber / They think a girl who gossips is a bore / Yes, on land it’s much preferred / For ladies not to say a word / And after all, dear, what is idle prattle for? / Come on! They’re not all that impressed with conversation / True gentlemen avoid it when they can / But they dote and swoon and fawn / On a lady who’s withdrawn / It’s she who holds her tongue who gets her man.”

Los mensajes transmitidos a través de tema musicales son quizás más fáciles de asimilar y recordar debido al ritmo y la repetición, por ello consideramos importante no sólo el número de referencias, sino la trascendencia de éstas. En el caso de *La Sirenita* y *Frozen* el primer tema musical se dedica a la belleza y la magia de las heroínas. *Fathoms below* describe el mundo de las sirenas como mágico, hermoso y seductor, haciendo la primera descripción de la heroína. Lo mismo ocurre en el tema musical *Beware the frozen heart* que describe al personaje femenino, en este caso Elsa, a través del hielo mágico, hermoso y peligroso. Estas dos referencias a la belleza mediante la música, toman más valor simbólico por estar interpretadas por hombres, reflejando así un mundo femenino descrito por personajes fuertes y viriles.

El comienzo de la *Blancanieves y los siete enanitos* también refleja la belleza de la heroína, de una forma más sencilla y directa a través del libro que se abre y narra la historia de la heroína, destacando su aspecto como atributo principal: “The Queen feared that some day Snow White’s beauty would surpass her own”⁵⁵ (Secuencia 1); lo mismo ocurre en la secuencia 2, en el diálogo entre el espejo y la madrastra.

“ESPEJO

Famosa es tu belleza, Majestad. Pero aguarda, veo a una hermosa doncella. Los harapos no pueden esconder su encanto.”⁵⁶ *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 2).

Queda patente que la belleza de la heroína es su principal atributo, además de su fuente de desdichas y el motor de la trama: por ser hermosa, la reina intentará matarla. El aspecto físico es también el arma principal de Blancanieves, que se vale de su belleza para encantar a los enanos, salvarse de la muerte y encontrar el amor a primera vista (porque este tipo de amor sólo existe entre personajes hermosa). Se puede afirmar que Ariel copia el esquema de Blancanieves en este aspecto, y su físico es el arma para lograr sus objetivos. Varias son las expresiones de otros personajes que se refieren directamente a la belleza de estas dos heroínas: “Parece un ángel” (*Blancanieves y los siete enanitos*, Secuencia 10) / “¿No es una visión?” (*La sirenita*, Secuencia 17). Por tanto, la evolución en este aspecto es nula, dado que las dos heroínas son definidas por otros personajes resaltando su aspecto físico; ambas llevan la belleza implícita en su naturaleza y su historia; el mismo nombre de Blancanieves describe su fisionomía, resaltando este aspecto por encima de otros; del mismo modo, la naturaleza mitológica de la sirena implica la belleza y el poder de seducción de Ariel.

Con el personaje de Anna la evolución es más clara, dado que son pocas las referencias de otros personajes a su belleza. Aunque sí que se produce el amor a primera vista, Anna no utiliza la belleza como arma de seducción ni se sirve de ella para alcanzar sus objetivos.

⁵⁵ La Reina temía que un día la belleza de Blancanieves fuera mayor que la suya.

⁵⁶ “MIRROR: Famed is your beauty, Majesty. But hold, a lovely maid I see. Rags cannot hide her gentle grace.”

9.3.2.1. Referencias a cualidades ajenas al aspecto físico.

Después de ver que Ariel comparte los mismos atributos que Blancanieves podríamos afirmar que el único personaje que expresa una evolución en este sentido es Anna. Pero al analizar las alusiones de la heroína a través del resto de personajes se descubre que Ariel es descrita no sólo por su aspecto, sino que tiene otras cualidades de las que carecen Anna y Blancanieves.

Sólo en *La sirenita* encontramos secuencias en las que los personajes mencionan otro atributo de la heroína. Además de su belleza, Ariel posee una hermosa voz. La primera descripción de la heroína así lo confirma:

“SEBASTIÁN

Sí, sí, tiene la voz más bonita de todas...”⁵⁷ *La sirenita* (Secuencia 2).

Esta descripción se repite a lo largo del filme por distintos personajes. Ariel se describe así como la única heroína analizada con una cualidad ajena a su aspecto físico. Sin embargo, estas descripciones pierden su valor puesto que la misma cualidad que hace distinta a la sirena es la que pierde para estar con Eric. Simbólicamente, Ariel se desprende de su individualidad para ser como el resto de sus predecesoras y poder tener su “final feliz” siguiendo la tradición de los estudios Disney. Por tanto, la diferenciación de la sirena a través de las descripciones del resto de heroínas analizadas no hace más que subrayar su dependencia de Ariel hacia Eric.

9.3.2.2. Referencias a la vulnerabilidad.

Como se ha observado en el análisis del lenguaje corporal de las heroínas, la vulnerabilidad es una de las cualidades comunes en las tres protagonistas. Este atributo se aprecia también en los diálogos del resto de personajes que, si bien no hacen referencia directa a la debilidad de las heroínas, sus diálogos muestran la inferioridad de éstas y su constante estado de peligro. Podemos observar la tabla de resultados que la evolución de las heroínas hacia personajes más fuertes es nula, puesto que *Frozen* copia en número y forma a *Blancanieves y los siete enanitos* en referencias a la vulnerabilidad de la heroína; y *La sirenita* las supera.

Tal y como se aprecia en la tabla de resultados, es *La sirenita* el filme que más veces subraya la vulnerabilidad de la heroína, en especial con el recurso de los diminutivos que sitúan a la sirena en una posición inferior al personaje que los utiliza. El mismo título del filme resalta esta característica; la palabra *Little* habla de la edad de la heroína, pero también de su pequeñez y flaqueza. A lo largo del filme, varios son los personajes que utilizan este recurso para remarcar su superioridad frente a la pequeña sirena, entre estos personajes destacan Tritón y Úrsula. El padre y la antagonista son los personajes que

⁵⁷ “SEBASTIAN: Yes, yes. She has the most beautiful voice...”

superan a la heroína en edad, sabiduría, magia y poder, y esta situación se refleja en los distintos comentarios de Ariel, con el recurso de los diminutivos que, en ocasiones se une a los posesivos para remarcar la dependencia de la heroína:

“TRITÓN

Mi pequeña Ariel.”⁵⁸ *La sirenita* (Secuencia 2).

“ÚRSULA

La pequeña hija de Tritón.”⁵⁹ *La sirenita* (Secuencia 5).

“ÚRSULA

¡Esa pequeña fulana!”⁶⁰ *La sirenita* (Secuencia 21).

Tras analizar las tres películas, encontramos que *La sirenita* es el filme que más referencias hace a la inferioridad de la heroína a través de otros personajes. No sólo en número (con tres secuencias más que el resto de filmes), sino en forma. La sutileza de los diálogos hace que parezca natural la forma de describir constantemente a la heroína como “pequeña” o “pobre”. Las referencias a su edad – utilizando palabras como “niña” o “bebé” – contrastan con su aspecto físico maduro y sus movimientos sensuales. Parece, por tanto, que la heroína es tratada como niña para resaltar su vulnerabilidad, y como adulta para exhibir su cuerpo.

Aún con todo, no podemos olvidar que Blancanieves y Anna también son descritas por otros personajes como heroínas vulnerables, débiles o desahuciadas. Si bien, muchas veces sólo se trata de resaltar el peligro que corren en su aventura, estos diálogos no contrastan con otros que aludan a la valentía o fuerza de las heroínas, por lo que las sitúan como personajes vulnerables ante las distintas situaciones de peligro.

9.4. Definición de los personajes tras el viaje de la heroína.

Después de realizar su periplo, las heroínas no vuelven a ser las mismas. Cada etapa expuesta en los capítulos anteriores va formando la nueva identidad de las protagonistas que, tras hacer nuevos aliados y enfrentarse a la muerte, renacen como mujeres nuevas. Siguiendo los pasos de Hipócrates y Jung, categorizamos los temperamentos y personalidad de las tres heroínas para captar, con mayor facilidad su transformación al terminar el filme.

9.4.1. El arco de transformación.

⁵⁸ “TRITON: My little Ariel.”

⁵⁹ “URSULA: pretty little daughter of his.”

⁶⁰ “URSULA: The little tramp!”

Tras nuestro análisis, varias han sido las consideraciones sobre el arco de transformación de las tres heroínas; en especial se ha debatido si las princesas viven una verdadera transformación psíquica tras su viaje. A pesar de que otros autores nieguen la transformación de Blancanieves y la sitúen como arquetipo inamovible de la princesa en apuros (Cantillo, 2010 y Alda, 2013), nosotros apreciamos un cambio en la heroína. Las tres protagonistas analizadas sufren una transformación ya sea plana o radical; entendiendo su viaje como un camino de autoconocimiento y madurez, las tres heroínas comienzan su aventura como niñas, ajenas a sus circunstancias, y terminan como mujeres, en una suerte de rito de iniciación que les hará sufrir y conocerse a sí mismas.

Como se aprecia en la tabla, las tres heroínas tienen distintos arcos de transformación según su evolución entre el mundo ordinario y el regreso con el elixir. A priori, el mundo ordinario de las tres protagonistas comparten distintos elementos como la prohibición (Todas están encerradas en un espacio del que no se les permite salir), la amenaza femenina (Simbolizada en la madrastra, Úrsula y Elsa) y el desconocimiento (ninguna es consciente de la amenaza que acecha). También en el final del camino, Blancanieves, Ariel y Anna comparten elementos: el descubrimiento de la verdad y el amor romántico.

A pesar de estos puntos en común, las diferencias son también varias, y crean distintos arcos de transformación para cada heroína, como se observa en la tabla. Blancanieves, el personaje más estereotipado de este análisis, describe un arco de transformación plano; es decir, su personalidad y forma de actuar no varían al final del filme. Su personalidad es, desde el mundo ordinario, completamente perfecta, englobando todas las características deseadas en la mujer de la década de 1930. Por tanto, el arco de transformación de Blancanieves termina con lo que Escalonilla llama “una culminación de su perfil psicológico”⁶¹. La dulzura, inocencia y bondad de Blancanieves quedan intactas y, gracias a ellas la heroína logra convertirse en una mujer rescatada por el Príncipe. La personalidad íntegra y sencilla de Blancanieves se mantiene para demostrar una de las moralejas del filme: si eres paciente, tus sueños se hacen realidad. A pesar de la actitud fija de la heroína, la transformación es clara si observamos la primera y la última etapa. Blancanieves, dominada por la reina, está atrapada en su niñez; tras enfrentarse a sus miedos y desarrollar sus cualidades en la casa de los enanos, la heroína está preparada para enfrentarse a la muerte; la última etapa muestra su renacer como mujer y la ascensión al trono. La siguiente tabla muestra que la heroína no cambia su personalidad sanguínea y sensible, al igual que mantiene sus principales atributos y motivaciones; a pesar de los cambios ajenos a ella, la heroína mantiene su personalidad que le ha permitido sobrevivir a su aventura.

BLANCANIEVES	
MUNDO ORDINARIO	REGRESO CON EL ELIXIR

⁶¹ Escalonilla, *Estrategias del guion...*, 351.

Sanguínea – sensible extrovertida	Sanguínea – sensible extrovertida
Dulce, paciente, alegre, sumisa	Dulce, paciente, alegre, sumisa
Pasiva	Pasiva
Deseo de estar con el príncipe	Deseo de estar con el príncipe
Dominada por la madre	Dominada por el marido
Sirvienta	Reina

Ariel, sin embargo, sufre la transformación más llamativa de las tres heroínas. La sirena, muestra en el comienzo del filme una actitud rebelde y una personalidad curiosa y luchadora. Ariel no se encuentra en los lugares reservados a la mujer, sino que huye hacia lo desconocido y pelea por conseguir sus sueños. En las primeras secuencias, varias escenas de acción muestran su carácter activo y luchador. No obstante, el contraste con las últimas secuencias, muestra un arco de transformación radical con un cambio claro en la tendencia vital del personaje. Al final del filme, Ariel expresa su madurez con un cambio en su personalidad intuitiva extrovertida hacia la sensible extrovertida. Su primera aparición como personaje colérico, parece desaparecer tras su matrimonio con Eric, convirtiéndose en sanguínea. Los enfados y arranques de llanto de Ariel han desaparecido dejando ver a una heroína madura y líder; sin embargo, también parece haber desaparecido su actitud rebelde y luchadora, dejando paso a una heroína tranquila y dulce, copiando las características de Blancanieves. Al convertirse en esposa, Ariel se desprende de la curiosidad, rebeldía y actitud de lucha que la situaban en el rol de heroína activa, para ser un personaje pasivo, siguiendo los pasos de sus antecesoras. Desde el punto de vista de la alfabetización audiovisual y los estudios de género, podemos asegurar que este arco de transformación radical supone una evolución negativa, si bien la heroína no es un personaje plano como Blancanieves, tras su aventura regresa a los roles tradicionales que ésta representaba en 1937.

ARIEL	
MUNDO ORDINARIO	REGRESO CON EL ELIXIR
Colérica – intuitiva extrovertida.	Sanguínea – sensible extrovertida
Rebelde, luchadora, curiosa.	Dulce, paciente, alegre, sumisa.
Activa	Pasiva
Deseo de escapar y vivir aventuras	Deseo de estar con el príncipe

Dominada por el padre	Dominada por el marido
Princesa	Reina

El arco de transformación de Anna supone un cambio casi imperceptible. Aunque cambian ciertos atributos y formas de comprender el mundo, la personalidad colérica, intuitiva y extrovertida (la misma de Ariel al comenzar el filme) se mantiene durante su viaje. La madurez de la princesa se ve representada en su forma de actuar y querer a los demás. Aunque algunos autores niegan el arco de transformación de la heroína (Muñoz, 2015 y Colman, 2014), el viaje de Anna también representa un rito de iniciación que culmina cuando la niña se convierte en mujer y comprende su realidad. Por tanto, aunque mantenga su personalidad intacta, existe una evolución.

En su mundo ordinario, Anna vive atrapada en el castillo, criada en soledad bajo unas estrictas normas que impiden que conozca el mundo exterior y la verdad sobre su familia. Tras la resurrección, la heroína es totalmente libre – hecho que se representa con las puertas del castillo que siempre estarán abiertas –, ha descubierto el verdadero amor y conoce los incidentes que antes le eran vedados. Durante este viaje, Anna descubre disintos hechos que le ayudan a entender mejor el mundo. Quizás, el más evidente es el descubrimiento del amor desinteresado con el que salvará a su hermana y al reino. Sin embargo, el arco de Anna supone una transformación plana. La heroína sigue manteniendo el espíritu enamorado y no tarda en comenzar una nueva relación romántica con otro hombre al que apenas conoce. Su relación con el poder también se mantiene intacta, al igual que sus rasgos de personalidad, tanto los positivos como los negativos. Vemos, entonces, que la transformación de Anna imita a la de Blancanieves, aunque la heroína de 1937 consigue un verdadero poder político y comienza su relación de amor con un hombre al que ya conocía.

Anna no cambia ni siquiera sus defectos; la torpeza que la sitúa en heroína cómica, sigue siendo su rasgo principal –además de su belleza-. A pesar de su aventura heroica, Anna no ha mejorado sus habilidades ni ha templado sus nervios.

ANNA	
MUNDO ORDINARIO	REGRESO CON EL ELIXIR
Colérica – intuitiva extrovertida.	Colérica – intuitiva extrovertida
Enamorado, nerviosa, sincera, patosa.	Enamorado, nerviosa, sincera, patosa.
Activa	Activa

Deseo de enamorarse	Deseo de ser una buena hermana / deseo de enamorarse
Dominada por el padre	Libre
Princesa	Princesa

El arco de transformación plano de Anna expresa una evolución negativa en las heroínas modernas de Disney. Mientras que Blancanieves muestra un arco plano y Ariel termina por volver a los valores tradicionales de sus antecesoras, en Anna parece haber un verdadero cambio hacia la construcción de una heroína más moderna, puesto que en el clímax del filme cambia sus motivaciones para salvar a su hermana. Sin embargo, en la etapa 12 nos encontramos con la misma heroína que se presentaba en la primera etapa del viaje. La libertad alcanzada de la heroína y el descubrimiento de la verdad son los únicos elementos que salvan a Anna de no tener arco de transformación. El arco de transformación del filme se hace evidente en el personaje de Elsa, mientras que Anna permanece inalterable.

9.4.2. El rescate.

Pasado su periplo, las tres protagonistas se enfrentan a la escena de rescate, escena de suma importancia para definir la evolución de la heroína en su viaje. El análisis del rescate muestra con Anna una verdadera evolución desde el punto de vista de los estudios de género, pues presenta a una heroína verdaderamente valiente y capaz de salvarse a sí misma de su propio destino. Blancanieves se presenta pasiva y es rescatada por el príncipe; Ariel, por otro lado, puede ser incluso más dañina para la alfabetización audiovisual de los más pequeños, puesto que muestra una heroína activa que, en la etapa de la resurrección, vuelve al rol tradicional de la princesa en apuros. Anna, sin embargo, se convierte en la salvadora de su hermana y de sí misma, realizando el acto de amor verdadero que en los filmes anteriores estaba reservado para el galán.



El peso del galán en el plano indica su superioridad frente a la heroína pasiva. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 19). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Los tres rescates se sitúan en la etapa de la resurrección, cuando la heroína se enfrenta a la muerte y la supera. En el caso de Blancanieves, su actitud pasiva es obvia; después de morder la manzana, la heroína espera sumisa el beso que la salve. Esta escena, revela

la posición superior del personaje masculino, que toma la máscara del héroe para poder salvar a la princesa encantada. La postura de la heroína en el plano también implica su pasividad y sumisión ante el rescate. Blancanieves, en la parte inferior del plano, está tumbada con los ojos y los labios maquillados, expuesta como un trofeo ante el príncipe que está, a todos los niveles, en superioridad.

El contraste con los enanos refleja la superioridad del galán. Incluso cuando éste se arrodilla frente a la mujer en la cama, recordando al primer encuentro entre los enanos y Blancanieves. El único momento en el que la heroína está por encima de los personajes femeninos en el plano encierra una gran simbología. Blancanieves se encuentra en posición de superioridad cuando está sobre una cama – signo de seducción – observada por el hombre arrodillado. Por tanto, a pesar de su posición elevada, la heroína sigue siendo, a todas luces, objeto y no sujeto de la escena.



La heroína en posición superior en el plano en las escenas de cama. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencias 19 y 10). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

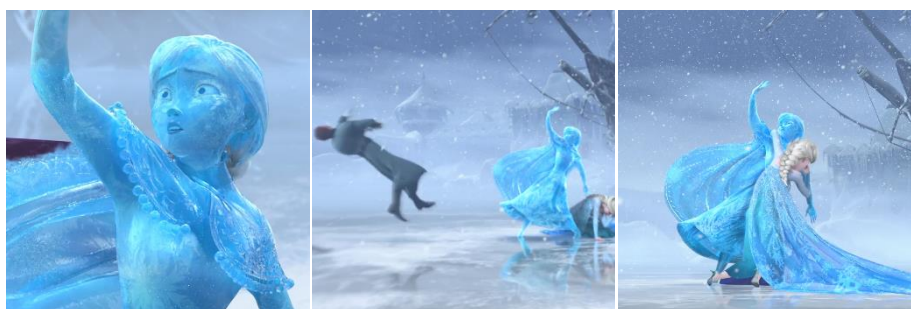
El rescate de Blancanieves y sus contemporáneas subraya el arquetipo de princesa en apuros. Al contrario, Ariel se presenta en los 20 primeros minutos del filme como una heroína activa que rescata al galán. Por primera vez en la filmografía de Disney, será la princesa la que se enfrentará al peligro y salvará al príncipe⁶². Sin embargo, como hemos observado en las etapas del análisis, Ariel irá recuperando los valores de sus antecesoras para culminar el viaje en una escena de rescate tradicional. En la secuencia 23, la sirena aparece tumbada, en posición de debilidad esperando el rescate de Eric. Es el héroe el que utilizará sus armas humanas para destruir a la bruja del mar. Se repite, por tanto, el mismo esquema de *Blancanieves y los siete enanitos*, aunque subrayando la superioridad del personaje masculino gracias al montaje alterno de planos contrapicados (Eric) y contraplanos picados (Ariel), en una escena de acción que resalta las habilidades heroicas del personaje masculino y resta a la sirena el coraje mostrado en la primera escena de rescate.

⁶² En *Tarón y el caldero mágico* (1985), la princesa Eilonwy salva en una ocasión a Tarón; sin embargo no se puede considerar un rescate de princesa puesto que el personaje es aún una niña, no es protagonista y no forma parte del grupo de Princesas Disney.



Los contrastes entre la debilidad de la heroína y la fortaleza del galán mostrados a través del plano contraplano. *La sirenita* (Secuencia 23). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Muy al contrario, en *Frozen* nos encontramos ante una escena de rescate totalmente novedosa para la imagen de la heroína en Disney. La muerte de Anna sólo puede evitarse con un gesto de amor verdadero. La cultura audiovisual occidental nos hace pensar que este gesto ha de ser un beso de amor romántico. Haciendo referencia a sus predecesoras, Anna busca el beso salvador de Hans y, más tarde, de Kristoff. Sin embargo, en la etapa de resurrección, la heroína decide sacrificarse para salvar a su hermana, en un gesto de verdadero amor. Por tanto, es Anna la que se salva a sí misma gracias a su generosidad. Esta escena da una vuelta de tuerca al género de princesas reescrito por Disney, proponiendo una heroína que es capaz de salvarse a sí misma sin mediación de un amor romántico. La postura y la posición de Anna en el plano subrayan su acción heroica; aunque haya muerto, Anna presenta una postura erguida, en posición de lucha, totalmente contraria a las poses débiles y yacientes de Blancanieves y Ariel.



Anna representada como una heroína clásica, en postura activa y erguida, defendiendo al inocente. *Frozen* (Secuencia 25). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

9.4.3. El encuentro amoroso.

En la última etapa del viaje, los tres filmes coinciden en representar el encuentro amoroso, una escena romántica que muestre a la heroína junto al galán. Aunque, el beso romántico salvador se supera con *Frozen*, poca ha sido la evolución en la escena del encuentro amoroso; las escenas románticas se asemejan tanto en posturas como en posiciones en el plano, mostrando al galán como hombre fuerte que alza a la heroína.



Similitud en los encuentros románticos de las heroínas. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 19), *La sirenita* (Secuencia 24), *Frozen* (Secuencia 26). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

La escena romántica contiene también el beso romántico; en este sentido, la evolución se aprecia más claramente por la época de creación de cada filme. Mientras que Ariel y Anna se muestran más abiertas sensualmente, y besan al galán en el reencuentro, Blancanieves se revela recatada y casta. El beso salvador es el único que comparten la princesa y el príncipe, cumpliendo los requisitos del código Hays y la moral dominante de la época. Otra evolución clara en este aspecto es el diálogo. Blancanieves y Ariel no comparten ninguna conversación con el galán; la escena romántica consiste en una comunicación no verbal que culmina en boda. Muy al contrario, Kristoff y Anna mantienen un diálogo previo al beso, en el que Kristoff pregunta a la heroína si puede besarla.



El beso romántico como premio de la heroína. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 19), *La sirenita* (Secuencia 24), *Frozen* (Secuencia 26). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

Por tanto, se aprecian dos elementos de evolución en la escena del beso que ayudan a construir a una heroína más moderna en sus relaciones amorosas (el diálogo y la disposición activa). Sin embargo, la escena romántica parece ser obligatoria en estos filmes, y mantiene las características clásicas del hombre sobre la mujer. Si bien es cierto

que Anna y Kristoff charlan, este diálogo se basa en estereotipos sexistas. La heroína premia a Kristoff con un trineo, un vehículo que tiene hasta un “reposavasos” y que subraya la unión del personaje masculino con el mundo de los coches. Tras este premio, el galán besa a la heroína formando parte de la larga lista de princesas Disney con un *Happily-ever-after*.

Aún con todo, el beso de Anna y Kristoff cierra una historia romántica distinta a las de sus predecesoras dado que forma parte de una relación de compañerismo previa. Además, Kristoff no forma parte de la realeza y es la segunda

9.5. Las heroínas como personajes del filme.

Llegados a este punto, mostramos los resultados del análisis según la categorización de personajes de Casetti y Di Chio, de tal manera que resulte más fácil comparar a las tres heroínas como personajes.

9.5.1. Las heroínas como personas.

Al analizar a las heroínas como personas, se observa un claro cambio entre Blancanieves (Plana, lineal y estática) y Ariel y Anna (Plana, contrastada y dinámica). Sin embargo, esta evolución no es ni positiva ni negativa, es un simple cambio de las características de las protagonistas para crear tres personajes distintos y asumirlos como individuos singulares con personalidades únicas.

Todas las heroínas comparten el atributo de planas, es decir, son personajes simples que no plantean ninguna complejidad psicológica. Si bien podemos ver en Anna una heroína más complicada de analizar, esto no implica una verdadera complejidad del personaje. Este atributo no es negativo, muchos héroes protagonistas de distintos filmes comparten con las heroínas analizadas la característica de planos. Indiana Jones, James Bond o Superman son personajes planos que no pierden por ello sus cualidades heroicas. Como este tipo de protagonistas, las heroínas analizadas poseen ciertas características que pueden situarlas en un arquetipo (el ángel del hogar, la seductora o la Manic Pixie Girl), sus personalidades plana las convierten en personajes fáciles de entender para el público infantil, a la vez que permite posteriores relatos con los mismos personajes (como es el caso de Anna que forma parte de dos cortometrajes, una serie animada y la elaboración de una segunda parte de *Frozen*).

Por otro lado, Blancanieves es lineal y estática, es decir, estable y constante. Desde que comienza el filme hasta el final de éste, Blancanieves no varía su rol de princesa en apuros, y sus motivaciones son siempre las mismas. De hecho, gracias a su personalidad dulce y su comportamiento lineal consigue sus objetivos sin necesidad de luchar por ellos; siendo coherente con su función dentro del relato y sus rasgos de personalidad.

Al contrario, Anna y Ariel son contrastadas y dinámicas, cambian sus motivaciones y son, en varios momentos del filme, personajes contradictorios. Ambas comienzan su

relato con objetivos que varían según las circunstancias. Mientras que Blancanieves se mueve por un camino marcado por otros, las heroínas más modernas pueden elegir entre distintas alternativas, lo que produce la contradicción, puesto que muchos de estos caminos elegidos son incompatibles con su persona. Ariel y su condición de sirena, por ejemplo, representan una gran contradicción para su elección de amar a un hombre humano.

La heroína de *La sirenita* cambia su modo de ser, convirtiéndose en un personaje más estable al final del relato. El dinamismo de la sirena se observa en este cambio de personalidad que se da a pesar de ser un personaje plano, y en su cambio de motivaciones en la primera parte del filme (de ansiar la libertad a buscar el amor romántico).

Anna es la heroína analizada más contradictoria puesto que hasta el clímax de la película, sus motivaciones y su objeto de deseo no quedan claros. Sus constantes cambios de humor, característica común con la sirena, la sitúan como un personaje inestable, rasgo propio de la adolescencia. Al contrario de Ariel, Anna no varía su personalidad inestable en todo el filme, esto podría situarla como personaje estático; no obstante, se produce en la heroína un cambio en su modo de pensar y en su comportamiento, lo que indica su dinamismo en el relato.

9.5.2. Las heroínas como rol.

En este punto abordamos a las heroínas según el rol que encarnan en el relato. “En este caso, más que los matices de personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que asuma; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo.”⁶³ Por tanto entendemos que este apartado es más importante para observar la posible evolución de los personajes femeninos Disney desde un punto de vista feminista, observando el tipo de personajes que representan.

Como se muestra en la tabla de resultados, Anna y Ariel comparten las mismas características (Activas, autónomas, modificadoras y protagonistas), mientras que Blancanieves posee las contrarias (Pasiva, influenciadora, conservadora y protagonista). Todas ellas poseen el rasgo de protagonistas, aunque las dos últimas sean activas en la trama y la primera no, Blancanieves es fuente del hacer, aunque ella no sea la que actúa directamente, el resto de personajes se mueven por ella y hacia ella. El resto de sus rasgos (pasiva, influenciadora y conservadora), quedan patentes a lo largo del filme. La heroína más antigua se mantiene pasiva durante toda la película, dejando al resto de personajes realizar las acciones, mientras que ella se deja llevar por las decisiones de los demás. Así, Blancanieves es obligada a irse, obligada a esconderse, asesinada y resucitada por otros personajes.

Muy al contrario, las dos heroínas más recientes forman parte activa en su historia, siendo ellas las que toman distintas decisiones y hacen avanzar la acción. A pesar de

⁶³ Casetti, *Cómo analizar un film*, 179.

desconocer todos los planes del enemigo y dejarse engañar por éstos, Ariel y Anna actúan por decisión propia durante toda su aventura rompiendo el equilibrio de su reino y su familia para alcanzar sus objetivos últimos.

Al observar los cambios de roles de las heroínas, la evolución es positiva desde el punto de vista de la superación de los roles sexistas, puesto que los estudios presentan en sus películas más a modernas a heroínas activas y resolutivas. Además, sus papeles como modificadoras, las sitúan como personajes heroicos que buscan la justicia; en este aspecto, Anna representa un gran cambio puesto que busca, con sus acciones, cambiar el mundo. No sólo salva a Arendelle del hielo, sino que, como ya se ha mencionado, salva a su sociedad de la ignorancia y, tras su aventura, consigue un mundo más justo para los demás.

9.5.3. Las heroínas como actantes.

En este último punto, observamos y clasificamos a las heroínas según el papel que “juegan” en su propia historia. Los actantes son elementos que ocupan un lugar concreto en la narración, “y la contribución que realiza para que éste avance”⁶⁴. Greimas distinguió seis actantes, convirtiendo las funciones de Propp en un esquema actancial más pequeño que puede describir cualquier relato y que vemos oportuno como herramienta para la clasificación de las heroínas analizadas, dado que son protagonistas de relatos basados en cuentos de hadas con una estructura lineal y sencilla.

Se aprecia un cambio progresivo en la construcción de los tres personajes analizados, pasando de una heroína pasiva, objeto en su relato, a una protagonista activa y sujeto dentro de la trama.

Como se observa en la tabla de resultados, se aprecia también una evolución en esta clasificación. Observamos que Blancanieves funciona como objeto. A pesar de ser la heroína del filme y de conseguir sus deseos al final del viaje, Blancanieves es el objeto de deseo del príncipe y de los enanos, y el objeto de odio de la madrastra; su acción es nula en la trama, y sus objetivos se cumplen sin su interacción.

Ariel, por otro lado cumple las dos funciones a lo largo del filme. Aunque es ella el sujeto que se mueve hacia el objeto (Eric) para conseguirlo, también será el objeto de deseo de Eric y de Úrsula, que pretende conquistar el reino utilizando a la heroína como herramienta. También Anna funciona como el objeto de deseo de Hans, que utiliza a la heroína para reinar sobre Arendelle; sin embargo, la presentación de Hans como traidor en la trama es tardía y poco trascendente a nivel del relato, por lo que consideramos a Anna como sujeto, que se mueve hacia sus distintos objetivos de forma activa.

Anna es en este sentido una heroína moderna que representa un verdadero cambio en las protagonistas Disney, puesto que actúa como Sujeto durante todo el filme, al contrario

⁶⁴ *Ibíd.*, 183.

de sus antecesoras. La nueva heroína y sus contemporáneas (Tiana y Rapunzel) personifican la evolución de las protagonistas de los estudios, siendo ellas las que buscan el objeto deseado durante la mayor parte de la trama.

9.6. Las heroínas como adaptación cinematográfica.

En el análisis de cada etapa se ha dedicado un apartado a la comparación del personaje con su referente concreto, resumiendo la obra literaria que inspira cada filme y los elementos modificados. Exponemos aquí los resultados obtenidos diferenciando entre los elementos eliminados y los añadidos.

9.6.1. Elementos eliminados.

Varios son los elementos que se excluyen en las tres adaptaciones cinematográficas. Éste es un proceso natural en una adaptación ya que, como asegura Seger, “la condensación por naturaleza requiere pérdida de material.”⁶⁵. Sin embargo, algunos de estos cambios afectan directamente a la construcción de las protagonistas. Destacamos en este sentido un elemento eliminado en los tres filmes, de suma importancia para el análisis de las heroínas: los personajes femeninos. La eliminación de elementos en las tres adaptaciones, afecta por igual a las heroínas analizadas, sin aportar ninguna evolución en este aspecto. Incluso, podríamos hablar de un cambio negativo pues en el filme más moderno es donde encontramos más personajes femeninos eliminados.

En los tres filmes analizados se suprimen distintos personajes femeninos cuyo protagonismo en la obra literaria es de gran importancia, no sólo en la trama, también en la construcción de la heroína. En la adaptación de *Blancanieves y los siete enanitos* se elimina la figura de la madre buena que da a luz a la protagonista. Su exclusión puede deberse al público infantil al que se dirige la obra cinematográfica, con el fin de evitar mostrar la muerte de un personaje bondadoso; sin embargo, su omisión es tal que ni siquiera se menciona en el filme. Además, la falta de presencia femenina hace que la película subraye la manida relación de rivalidad femenina, negando una posible amistad entre la heroína y otra mujer. Durante su viaje, Blancanieves sólo tendrá trato con personajes masculinos, todos ellos bondadosos y heroicos.

En *La Sirenita* también se elimina un personaje femenino de suma importancia en la construcción de la heroína: la abuela. En la obra literaria de Andersen, el rey del mar está incapacitado para gobernar el reino y criar a sus hijas, y es su madre la que obtiene este poder. El matriarcado del cuento original se excluye en la adaptación cinematográfica en la que el Rey Tritón es el señor de los mares, construido con un aspecto sabio y un físico musculoso. El vínculo entre la heroína y su abuela se sustituye por la relación entre Ariel y Tritón, creando una protagonista adolescente totalmente dependiente del padre estricto

⁶⁵ Seger, El arte de la adaptación, 31,

pero bueno. Él será el encargado de conceder el final feliz a la heroína, dotándola de piernas. La relación de dependencia se marca en la última frase de la película:

“ARIEL

Te quiero Papi”⁶⁶ *La sirenita* (Secuencia 24).

Las hermanas de la heroína no desaparecen en el relato cinematográfico, pero sí se excluye su relación con la sirena. En el cuento de Andersen, la heroína mantiene un estrecho vínculo con sus seis hermanas; además, son ellas las que intentan rescatar a la sirena de su muerte, cortándose el pelo a cambio de una daga mágica. También son las hermanas las salen a la superficie cada noche para vigilar a la protagonista en el mundo humano. Sin embargo, en la película de Disney, el protagonismo de las hermanas es nulo y éstas no mantienen ninguna relación con Ariel. Cabe destacar un momento en el que las hermanas se dirigen a la heroína, pero ésta no responde porque está ensimismada pensando en Eric. Esta escena (secuencia 11) se revela simbólica para la construcción de la sirena, no sólo porque impide el único diálogo entre la heroína con otro personaje femenino bondadoso, sino que se elimina tal diálogo a causa del personaje masculino que tiene anulada a la heroína.

Por último, la exclusión de personajes femeninos se hace especialmente patente en *Frozen*. Si bien es cierto que se convierte a la antagonista en aliada, creando una relación positiva entre la heroína y su hermana, también se eliminan un gran número de personajes femeninos que, en algunos casos desaparecen y en otros se sustituyen por personajes masculinos. Son seis los personajes importantes eliminados: la abuela, la bruja buena, la princesa, la mujer lapona, la mujer finlandesa y la niña bandida. En compensación, los estudios Disney crean un nuevo personaje femenino: la madre. A pesar de esta inclusión, la reina de Arendelle no tiene, como ya se ha observado, ninguna relación con sus hijas por lo que no aporta nada al personaje femenino analizado.

Vemos, por tanto, cómo las tres heroínas se construyen en un mundo puramente masculino a pesar de estar inspiradas en personajes más complejos con relaciones de alianza con otras mujeres. La eliminación de todos estos personajes crea heroínas dependientes de los hombres, enamoradizas y con relaciones complicadas o negativas con otras mujeres.

Otro elemento que se suprime en las adaptaciones cinematográficas de *Blancanieves* y *La pequeña sirena* es el final violento. Este cambio del relato se debe, sin duda, a las necesidades del público infantil y al tradicional *happy ending* hollywoodiense. Pero esta exclusión afecta directamente al papel de las dos heroínas. Al eliminar la escena de venganza de Blancanieves, la heroína pierde el único momento de verdadera acción en el relato, además de la necesidad de justicia que simboliza el asesinato de la reina. La versión cinematográfica resuelve este conflicto con la figura de los enanos, éstos son los que propician la muerte de la madrastra. En *La sirenita*, la eliminación del final violento

⁶⁶ “ARIEL: I love you Daddy.”

cambia todo el sentido de la obra de Andersen, convirtiendo el relato en una comedia romántica. La muerte de la sirena expresa cómo sin voz la sirena no logra enamorar al príncipe, y añade distintas moralejas sobre el amor desinteresado (Ariel prefiere morir a asesinar a la esposa del príncipe). Al excluir este final, la obra pierde este sentido, Ariel es capaz de enamorar a Eric sin utilizar su voz y consigue todo lo deseado gracias a la ayuda de los demás. En *Frozen* también encontramos un cambio en el final del relato, aunque es de otra índole. En el caso del cuento original, la heroína rescata al personaje masculino, mientras que en la adaptación de Disney, Anna rescatará a su hermana de la muerte. Las virtudes heroicas de la protagonista permanecen intactas, sin embargo, desaparece en la adaptación cinematográfica la imagen del rescate clásico invertido, que podría añadir más fuerza al personaje femenino.

9.6.2. Elementos añadidos.

La adaptación no sólo conlleva la exclusión de elementos, también se añaden otros ingredientes como distintos personajes que aportan subtramas y valor al filme. Deducimos que las inclusiones en las adaptaciones cinematográficas afectan a las tres heroínas del mismo modo, restando profundidad a sus actos y motivaciones. La única evolución positiva en cuanto a la superación de los estereotipos sexistas la encontramos en *Frozen* al añadir el concepto de amor fraternal. Sin embargo, la eliminación de personajes femeninos y la adición del amor romántico, sitúan a Anna muy cerca del sus predecesoras.

En las tres películas analizadas, los aliados de las heroínas son añadidos por los estudios Disney con el propósito de cubrir distintas necesidades, especialmente, el alivio cómico y una subtrama enternecedora - como es el caso de Olaf en *Frozen* que logrará su sueño de vivir el verano a pesar de su condición de muñeco de nieve-. En *Blancanieves y los siete enanitos*, son los animales del bosque los aliados elegidos para aportar valor al filme y conseguir que la princesa pueda expresarse con normalidad al dirigirse a ellos. Además, como ya se ha mencionado, estos personajes subrayan la faceta empática y dulce de la heroína.

En el segundo filme analizado, la eliminación del personaje de la abuela y de la relación con las hermanas exigía añadir otros personajes que dialogaran y ayudaran a la heroína. Al igual que en *Frozen*, *La Sirenita* añade personajes masculinos para hacer las veces de aliados y mentores, y así sustituir a la larga lista de personajes femeninos eliminados. Estos nuevos personajes adheridos al relato, subrayan la dependencia de la heroína de la figura masculina, basándose en el principio de Pitufina – un personaje femenino en medio de personajes masculinos para acentuar la masculinidad del grupo y estereotipar a la mujer -. Las heroínas se configuran a través de un grupo masculino que son, además, amigos entre ellos. Así, ellas añadirán la dulzura, sensualidad y extravagancia encantadora que tradicionalmente se asocia a los personajes femeninos, mientras que ellos serán entendidos en distintas materias, además de ser más fuertes, más grandes o, sencillamente, más inteligentes que las propias heroínas. En *Blancanieves* y

los siete enanitos también se destaca el principio de Pitufina. A pesar de que los enanos no son elementos nuevos en la adaptación, sí que se les da un nuevo protagonismo, llegando a formar parte del mismo título del filme. Se añade, además, al relato otro elemento que construye a una heroína diferente a la del cuento: las labores del hogar. Mientras que la casa de los enanos descrita por los hermanos es Grimm está limpia y ordenada, Disney presenta a unos enanos desordenados y sucios que necesitan la ayuda del personaje femenino estereotipado y ligado a las tareas del hogar. Así, Blancanieves, como sus sucesoras, participa del principio de Pitufina, siendo el “toque femenino” en un mundo masculino.



El Principio de Pitufina se cumple en los tres filmes analizados. Se estereotipifica a las heroínas, rodeándolas de grupos compuestos exclusivamente de personajes masculinos. *Blancanieves y los siete enanitos* (Secuencia 12) *La sirenita* (Secuencia 16), *Frozen* (Secuencia 18). (Detalles de los fotogramas seleccionados por la autora).

La adición de subtramas no simboliza ninguna evolución positiva en la construcción de las heroínas, a excepción de *Frozen*. En este filme se eliminan, como ya se ha mencionado, una gran cantidad de personajes femeninos, sustituidos por masculinos; sin embargo, podemos apreciar como significativa la transformación de la reina de las nieves en un personaje nuevo, más complejo y bondadoso. Elsa es el personaje que cambia radicalmente la construcción de la heroína que, al contrario de sus antecesoras, se mueve también por el amor fraternal, creando una relación profunda entre dos personajes femeninos.

Entre todos los elementos añadidos a las adaptaciones cinematográficas, cabe destacar el concepto de amor romántico. Este elemento no sólo afecta a la construcción de personajes, también transforma la trama del relato, cambiando su significado último. En el caso de *Blancanieves y los siete enanitos*, se añade el famoso beso de amor verdadero que salva a la heroína; en el cuento recopilado por los hermanos Grimm, la heroína despierta casualmente al escupir el trozo de manzana mientras los enanos trasladan el ataúd de cristal. Sin embargo, la obra de Disney otorga mayor protagonismo al príncipe que aparece al principio y al final del filme, siendo el salvador de la heroína. El personaje de Blancanieves se transforma en la adaptación convirtiéndose en una heroína enamorada, que espera paciente al príncipe y depende totalmente del personaje masculino.

En *La pequeña sirena*, se presenta también a una heroína enamorada que actúa para estar con el personaje masculino; a este relato, los estudios Disney aportan el elemento del amor romántico cambiando el sentido del relato. Si, al final del cuento de Andersen,

la heroína salva su alma a pesar de no conseguir el amor del príncipe, en la adaptación cinematográfica, Ariel consigue ser humana y enamorar a Eric a pesar de no tener voz. El príncipe, arrogante e infiel en el cuento, se convierte aquí en el prototipo de príncipe azul, heroico y bondadoso. La secuencia final de la gran boda entre Eric y Ariel convierte a la heroína en un personaje plano y enamoradizo. La profundidad del personaje de Andersen se basa en su deseo de conseguir un alma inmortal, aunque esté enamorada del príncipe, su fin último resulta más trascendente que una conquista romántica.

También en *Frozen* se cambia el sentido del relato con la aparición del amor romántico. *La reina de las nieves* es un cuento que trata los temas de la madurez y la fuerza de la amistad. Además presenta a una heroína que rescata al personaje masculino. Al contrario, Anna se muestra desde del comienzo del filme como una heroína enamoradiza dispuesta a casarse con el primer hombre que conoce. Aunque al final del filme, la relación con Hans resulta ser una farsa, Anna consigue el corazón de Kristoff y el final romántico deseado. El personaje masculino en apuros desaparece en la versión de Disney, y se fomenta una relación amorosa entre la heroína y su acompañante, aportando el amor romántico idealizado propio de las películas de Disney y eliminando la base de amistad en la que se cimienta la obra de Andersen.

9.7. Representación actual de las heroínas en el universo Disney.

Todas las etapas analizadas reservan un espacio para tratar la construcción del personaje dentro de las franquicias creadas por la compañía Disney. Esta parte del análisis ha ido cobrando importancia a lo largo del estudio dado que las franquicias de la compañía cambian la construcción de las heroínas según las necesidades del marketing. Además, la imagen que las franquicias proyectan de las protagonistas es de extrema importancia para los estudios de alfabetización audiovisual puesto que no se reducen a las películas, sino que amplían el universo de los personajes femeninos a través de musicales, festivales, disfraces y todo tipo de productos de consumo que llegan al público infantil por distintas pantallas.

Como se observa en la tabla de resultados, la diferencia entre las tres heroínas en este aspecto es llamativa y se traduce en una evolución negativa de la imagen de la mujer en Disney. Mientras que Blancanieves y Ariel son protagonistas en la franquicia de princesas Disney, Anna está en un segundo plano en la franquicia *Frozen*, dejando el papel principal a Elsa. Así, la heroína que más evolución representa en la trama, aportando una nueva visión de los personajes femeninos en Disney, queda relegada a un segundo plano y es la antagonista del filme la que representa a la franquicia *Frozen*.

Otro elemento de vital importancia en este apartado del análisis es la caracterización de los personajes en el universo Disney. En todos los casos, las heroínas se presentan como estrellas de cine, siempre maquilladas y luciendo una gran variedad vestidos brillantes. Independientemente de la época de creación de la película y del aspecto de las

heroínas en los relatos fílmicos, la apariencia física de las heroínas se iguala en estas franquicias, resaltando la delgadez y el glamour por encima de otros atributos. Así el personaje de Blancanieves se estiliza en las imágenes de la franquicia Princesas Disney, y se presenta en todo momento con distintos vestidos brillantes, a pesar de que en el filme sólo luce dos trajes y pasa la mayor parte del tiempo realizando tareas del hogar.



La variedad de vestidos y peinados incitando al consumismo infantil. Muñecas y colgantes de cada princesa (www.shopdisney.com y www.disneystore.es).

Esta variedad de trajes señala a la relación entre la mujer y el consumismo propia del postfeminismo, a la vez que anima al público infantil a definirse a través de éste. A las muñecas y libros que representan a las heroínas como modelos variando constantemente de indumentaria, se suman los disfraces y juegos que hacen que el consumidor infantil participe en este universo de excesos, dónde la coquetería y la belleza son vitales. Así, todas las heroínas Disney anuncian productos relacionados directamente con la belleza, como maquillaje y tocadores, invitando al público infantil femenino a definirse según su aspecto físico. Son llamativas las contradicciones que estos productos representan en ciertos personajes; sirva como ejemplo los espejos que, tras la marca de Blancanieves, se venden a las más pequeñas; un elemento totalmente ligado a la madrastra, se convierte ahora en complemento de la heroína principal.

En el caso de Anna, la variedad de atuendos del filme se traduce en la franquicia Frozen en una gran cantidad de vestidos y disfraces para el público infantil. Además, la nueva franquicia, también comparte con las princesas Disney la importancia de la belleza como atributo esencial de las protagonistas. Así, productos de belleza y maquillaje convierten

a Anna, la heroína más activa analizada, en un objeto bello y deseado como el resto de sus predecesoras.



La identificación de las heroínas con la belleza a través de productos cosméticos dirigidos a un público infantil. Set de pintalabios de Blancanieves (www.disneystore.es), Espejo mágico de maquillaje de Ariel (www.shopdisney.com), Tocador de belleza de Elsa y Anna (www.amazon.es).

Como se ha observado en los capítulos anteriores, los productos Disney de cada princesa se extienden a todos los públicos, de manera que fidelizan a los más pequeños para que se conviertan, en un futuro, en consumidores adultos. Las heroínas analizadas se presentan al consumidor adulto en forma de artículos de belleza, vestidos y joyas, subrayando aún más la relación de la mujer con la belleza y la coquetería y restando importancia a las características más heroicas que las protagonistas demuestran en los filmes. Un ejemplo claro son las franquicias creadas por la compañía alrededor de las bodas como la marca Disney Fairy Tale Weddings and Honeymoons. Las princesas sirven de inspiración para el diseño de vestidos, decoraciones y ramos de novia, una forma de recrear los finales románticos de los filmes. A pesar de que muchos de estos personajes no se casan dentro del relato fílmico, se muestra en las franquicias vestidos y decoraciones de su boda. Vemos cómo, a través del consumismo, las mujeres adultas también juegan a ser princesas, como lo hace el público infantil.



Vestidos de novia Blancanieves, Ariel y Elsa, diseñados por Alfred Angelo para Disney Fairy Tale Weddings Collection (www.disneyweddings.com). 2017.

La visión global de Blancanieves, Ariel y Anna no se reduce tan sólo a su desarrollo dentro del relato fílmico, sino que se expande por todo el universo Disney. Dentro de la compañía, las tres heroínas analizadas pierden sus atributos psíquicos y su personalidad para definirse únicamente por su aspecto físico. Los tres personajes se igualan, independientemente de su época de creación y su evolución como heroínas, a través de su imagen en las franquicias. Cabe destacar la falta de protagonismo de la heroína analizada más activa; Anna es eclipsada por Elsa, cuyos disfraces, vestidos y productos superan en cantidad a las de la verdadera heroína del filme.

10. CONCLUSIONES GENERALES

Tras exponer los resultados del análisis comparativo, podemos aventurarnos a realizar las conclusiones derivadas de éste. Partiendo de las hipótesis detalladas en el segundo capítulo de la investigación, se organizan los resultados en dos puntos: la resolución de la hipótesis principal de este estudio, y las conclusiones que surgieron a partir de esta primera hipótesis. Además, reservamos un apartado en este capítulo a los temas que formarán parte de nuestras futuras investigaciones.

10.1. La evolución de las heroínas en el cine de animación de Disney.

El primer objetivo de este estudio consistía en analizar la construcción de las llamadas Princesas Disney con el fin de observar si existe o no una evolución desde el punto de vista de los estudios de género en la representación de las heroínas dentro del cine de animación. Después de realizar un estudio de cada personaje y su posterior análisis comparativo, el resultado final indica que no existe una completa evolución. Si bien, varias son las características renovadoras de las heroínas más recientes, aún mantienen una base conductual común con las primeras Princesas creadas por la compañía: la necesidad de encontrar una pareja amorosa, la belleza y la delgadez como signos de bondad, la falta de alianza femenina y su consecuente dependencia de los personajes masculinos del filme. A continuación, enumeramos las reflexiones que confirman la hipótesis de partida de este estudio: *El cine comercial infantil mantiene aún una representación estereotipada del personaje femenino como heroína, basando la construcción de ésta en su aspecto físico y su relación sentimental con personajes masculinos.*

- Las heroínas de la compañía han ido cambiando ciertos aspectos de su caracterización y psicología dependiendo del momento histórico de la producción del filme. Sin embargo, estos cambios no siempre conllevan un cambio novedoso. Vemos en Ariel (la representante de la segunda etapa de princesas Disney) el ejemplo perfecto de una ausencia de evolución. El personaje de 1989 presenta, a priori, un nuevo tipo de mujer, más activa en la trama; pero la heroína cambia sus objetivos en cuanto se enamora del galán del relato. De pronto, la princesa ágil, curiosa y activa se convierte en una versión superficialmente modernizada de Blancanieves. Si bien, Ariel sí se dirige a su objetivo de manera consciente, sigue cumpliendo el rol de princesa en apuros, pues desconoce los planes de la antagonista, y su fin último es el encuentro amoroso. Podemos ver, por tanto, como la heroína de la segunda etapa es desfavorable para la formación del público infantil femenino por esconder, bajo una fachada heroica, a un personaje definido por su sensualidad y su relación sentimental basada en el amor a primera vista. A esto, debemos sumar la falta de voz de la heroína, una simbólica carencia que hará que la protagonista no tenga diálogo en 8 de las 19 secuencias en las que aparece. Como Ariel, la mayoría de los personajes femeninos protagonistas del cine de

animación de Disney de esta etapa (1989 -1998) muestran un carácter más activo y curioso que las princesas de la primera etapa; sin embargo, están lejos de ser heroínas resolutivas ya que, al desarrollarse la trama, no escapan de la imagen de víctima inocente movida por el amor verdadero.

- En Anna, la heroína más reciente de Disney que se analiza en este estudio, el cambio más drástico en su construcción se encuentra en el clímax de la película, en el que la princesa se rescata a sí misma en un acto de amor incondicional por su hermana. Esta secuencia muestra un nuevo tipo de heroína Disney que no necesita el beso romántico para ser salvada – hecho que ya se representa en otros relatos Disney como *Mulán* o *Pocahontas* -. Sin embargo, esta idea se contradice con el carácter enamorado de la heroína que será la primera de la compañía en tener dos galanes con los que forma un triángulo amoroso propio de las comedias románticas hollywoodienses. Anna se enamora de los dos únicos personajes masculinos a los que conoce en el filme, comprometiéndose con uno y besando a otro en un tiempo de 48 horas según el tiempo interno del relato. La nueva protagonista y sus contemporáneas (Tiana y Razpunzel) se enfrentan a aventuras que requieren actitudes heroicas como demuestra Anna con su sacrificio, sin embargo, la motivación romántica y el *happy ending* siguen siendo parte primordial en la trama y el clímax de cada filme. No podemos olvidar que, aunque no haya boda romántica en el filme, Anna se compromete con un hombre al que acaba de conocer y, en el clímax de la película, forma parte de una suerte de boda entre Kristoff y ella, organizada por los trolles. A pesar de ello, vemos un cambio innovador en la trama romántica, puesto que se supera el relato de sus antecesoras del beso romántico y el amor a primera vista narrando, de la mano del espectador, un nuevo cuento en el que la heroína es capaz de rescatarse a sí misma. La inclusión del segundo personaje masculino supone un avance en cuanto a la narración romántica, aunque sólo posterga un escalón el forzoso *happy ending* que viven Blancanieves y Ariel.
- Otro cambio considerable que se aprecia en *Frozen* es la eliminación de la rivalidad femenina. Mientras que Blancanieves se enfrenta a la Madrastra y Ariel a Úrsula, el nuevo relato se centra en una relación fraternal entre dos personajes femeninos, Anna y su hermana. Sin embargo, Elsa funciona en varios momentos del filme como la antagonista del relato. Además, Anna se enfrenta a ella en dos ocasiones en las que Elsa hiere a la protagonista y a todo su reino. Las hermanas no retoman su relación positiva hasta el final del filme, por lo que no es oportuno afirmar que la arquetípica relación de rivalidad femenina ha desaparecido por completo de las tramas Disney. Sin embargo, sí que se aprecia un cambio en los nuevos relatos, presentando a antagonistas masculinos⁶⁷ lejos del arquetipo de villano monstruoso, y a personajes femeninos, como Elsa, potencialmente malvados, pero que superan

⁶⁷ No sólo en *Frozen*, también en *La bella y la bestia* (1991), *Pocahontas* (1995), *Mulán* (1998) y *Tiana y el sapo* (2009) se presentan a antagonistas masculinos.

sus miedos para convertirse en heroínas. Además, encontramos en Elsa la muestra del poder femenino como algo positivo, concepto que ya se presentó en *Enredados* (2010), con una heroína con poderes mágicos. El público infantil conoce los orígenes de Elsa y su infancia llena de prohibiciones y traumas, este cambio en la trama supone una evolución renovadora en el relato más moderno pues presenta por primera vez a un personaje femenino soltero y con poder – tanto político como mágico – como una posible heroína, afectada por los traumas de sus pasados pero con capacidad para superarse y hacer el bien.

Después de mencionar estos cambios positivos en las nuevas tramas – que afectan directamente a las protagonistas-, nos centramos en las características de las heroínas. Como se ha observado en el análisis, Anna conserva la mayoría de aspectos que definen a Blancanieves: la belleza y la bondad como características principales, la relación de dependencia con sus aliados masculinos y el final romántico. Además, vemos en Anna, y el extraño guión de *Frozen* a una heroína atípica cuyos objetivos y deseos cambian constantemente en el filme; así define el guionista David Muñoz a la heroína:

“En realidad, Anna es un personaje de una gran simpleza, su caracterización está solo relacionada con su función en la trama. No sabemos qué le gusta, no sabemos qué quiere hacer con su vida, nada de nada.”⁶⁸

- No existe evolución clara en las personalidades de las heroínas. Al igual que Blancanieves, Anna se define por su juventud y bondad (ambas ligadas al símbolo del corazón). También la torpeza es un rasgo para construir a la nueva heroína; sin embargo, este rasgo que poseen y superan otras protagonistas Disney (como Mulán), convierte a Anna en un personaje cómico que se define a través de un defecto que no logra superar tras su aventura. Tan solo en Ariel encontramos una personalidad más clara en cuanto a sus aficiones y deseos, además de distintas amistades ya perfiladas antes de comenzar el filme.
- Vemos, por tanto, que no existe una evolución profunda en la figura de la mujer proyectada por el cine de animación de Disney. Aunque sí que se aprecian cambios modernos, la gran mayoría se refieren a las necesidades estéticas y culturales de la época de creación de cada filme. Los cambios estéticos que observamos en las heroínas son, de hecho, informantes de lo que se considera hermoso en la mujer de cada época estudiada, tratándose, en muchas ocasiones, del valor de su comportamiento más que lo deseable de su aspecto físico:

“Las cualidades que un periodo determinado considera bellas en las mujeres son meramente símbolos del comportamiento femenino que en ese periodo se consideran

⁶⁸ Muñoz, «Pensando en Frozen».

deseables. En realidad, el mito de la belleza siempre está prescribiendo comportamientos y no apariencia.”⁶⁹

La principal actividad de Blancanieves es el cuidado del hogar, hecho que encaja a la perfección con el imaginario colectivo de posguerra americano. Por otro lado, Ariel escapa del arquetipo de Ángel del hogar, puesto que en 1989 esta imagen hubiera sido rechazada por gran parte del público occidental; en sustitución, la sirena se define por su sensualidad y delgadez. Por último, Anna se presenta como una heroína más moderna puesto que escapa de la escena de salvación a través del galán, y profundiza en la relación entre dos personajes femeninos. Los cambios de Anna parecen creados para contentar a un público más crítico con la imagen arquetípica de la princesa Disney. En una época en la que las mujeres ocupan puestos de importancia en política, artes y ciencias, Disney intenta evitar mostrar a una heroína pasiva y necesitada del hombre; sin embargo, la belleza sigue siendo característica principal en la heroína de los estudios, hecho que se subraya con la gran variedad de vestidos y peinados con los que se adorna Anna durante todo el filme.

- Los cambios que se observan en los personajes, derivados de las distintas épocas de producción de cada filme, añaden una problemática concepción de los personajes más modernos. El falso feminismo, como lo define Dani Colman⁷⁰, impregna las películas más modernas, creando la dañina ilusión de personajes femeninos fuertes y activos que, sin embargo, mantienen el mismo fondo que las primeras heroínas Disney. Ariel y Anna se presentan como heroínas resolutivas, capaces de pasar a la acción sin sentirse obligadas a ello. Realmente existe una evolución en este aspecto; A partir de Ariel, las princesas de la franquicia Princesas Disney son heroínas activas que se enfrentan a la aventura con decisión, un gran cambio con respecto a Blancanieves y sus contemporáneas (todas ellas forzadas a atravesar el primer umbral). Pero, tras analizarlos en profundidad, los personajes más modernos resultan tener varias similitudes con Blancanieves o Cenicienta. La dependencia del amor romántico sigue siendo vital en todos los relatos. En las películas más actuales, el forzoso *happy ending* romántico construye relaciones planas y sin apenas diálogos como es el caso de Ariel y Eric (que sólo hablan en dos secuencias del filme). También en la simbología, los filmes más modernos copian a sus predecesores; tras este análisis, resulta llamativa la gran cantidad de simbología y motivos que *Frozen* comparte con *Blancanieves y los siete enanitos*.
- Parece que la Compañía Disney no es ajeno a los cambios sociales que la mujer ha conseguido en las últimas décadas de historia. Sus nuevos personajes son, sin duda, más decididos y audaces. Pero vemos aún muchos aspectos en los que las heroínas no han evolucionado o, incluso, han dado pasos hacia atrás en la representación de

⁶⁹ Wolf, *The Beauty Myth*..., 13-14 (traducción de la autora).

⁷⁰ Dani Colman, «The problem with false feminism, or why "Frozen" left me cold», Medium, 1 de febrero de 2014. Acceso el 15 de julio de 2017. <https://medium.com/disney-and-animation/the-problem-with-false-feminism-7c0bbc7252ef.html>.

una mujer fuerte. Esto podría llevarnos a señalar a los estudios de animación como culpables de una representación femenina simple y, en algunos aspectos, nociva para el público infantil. Sin embargo, se ha visto durante este estudio cómo Disney bebe de las fuentes creativas de su época, tomando modelos estéticos de los medios de comunicación de la época de producción de cada filme. Por tanto, cabe señalar que no sólo es Disney la empresa que presenta personajes femeninos arquetípicos; la cultura de masas construye este tipo de modelos en distintos relatos, y Disney los adapta para el público infantil.

Nos encontramos en un momento histórico único y decisivo para la mujer en la sociedad, en el que vemos cómo muchas mujeres destacan en distintos campos que antes estaban vedados para ellas. Sin embargo, su representación en los medios continúa siendo dañina en muchas ocasiones, presentando personajes arquetípicos, planos y superficiales. El mundo del espectáculo, por ejemplo, no parece haber evolucionado tanto como pretende aparentar. En una sociedad que culpa a las actrices maduras de tener arrugas, y se las castiga por intentar ser jóvenes a través de operaciones estéticas fallidas, el mito de Blancanieves y su madrastra sigue siendo actual. También existen muchas mujeres que, como Ariel, no tienen voz y, tan sólo su físico y su relación con el padre o el marido son los elementos que las definen. Cabría preguntarse si la evolución de los personajes femeninos de Disney es tan insignificante debido a la representación femenina en el resto de relatos artísticos y medios de comunicación. Disney no es inmune a los cambios sociales, pero tampoco lo es al trato vejatorio que la mujer recibe en los medios.

Más de 80 años han pasado desde que Betty Boop, la primera protagonista animada femenina, apareciera por primera vez en la pantalla. Desde entonces, varias – no demasiadas – han sido las heroínas de dibujos animados que han intentado conseguir la fama de personajes masculinos tan icónicos como Mickey Mouse, Popeye o Bugs Bunny. Estos protagonistas se definen por su fuerza, comicidad, inteligencia y encanto, mientras que Betty se definía como sensual en una época en la que la censura acompañaba a todos los filmes. Después de años de adelantos técnicos y estéticos en el cine, y sociales y culturales en la vida de la mujer occidental, la heroína animada parece haber cambiado su discurso; y decimos parece, porque, en el fondo, siguen manteniendo la ingenuidad infantil propia de Betty Boop. A simple vista, los cambios son patentes, pero ¿Qué diferencias profundas se aprecian entre las protagonistas de *Betty for president* (1932) y *Frozen* (2013)? Ambas heroínas se rodean casi exclusivamente de personajes masculinos que resaltan su feminidad; consiguen el poder gracias a su encanto y bondad; y mantienen, durante toda la trama, su personalidad infantil intacta.

10.2. Conclusiones derivadas.

De la hipótesis principal de este estudio se derivan otras tantas que ya han sido mencionadas en el segundo capítulo de este estudio. A partir de éstas, organizamos las conclusiones secundarias que han surgido durante nuestra investigación:

1- Las adaptaciones cinematográficas de los estudios Disney modifican el imaginario colectivo occidental, transformando los cuentos de hadas europeos.

Los tres filmes analizados son adaptaciones cinematográficas de cuentos de hadas europeos, y su fama ha hecho que sustituyan a los relatos originales en el imaginario colectivo occidental. No es extraño ver en las librerías ilustraciones inspiradas en los personajes de Disney que decoran los cuentos de hadas europeos. Pintores, diseñadores, ilustradores y todo tipo de artistas recurren a los colores y los atuendos icónicos de los protagonistas de la compañía para representar a los personajes de los relatos originales. Así, la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* suele aparecer con un vestido azul y un delantal blanco, *La sirenita* es pelirroja – al igual que Peter Pan – y Blancanieves lleva un lazo rojo. Pero la influencia de los estudios no sólo se aprecia en la estética de los personajes. Muchas de estas obras han cambiado su relato para siempre en el imaginario colectivo, de tal modo que el público desconoce el trágico final de *La sirenita*, o la ausencia del beso de amor verdadero en *Blancanieves*; los cuentos europeos se modifican y se presentan en muchos formatos con la versión edulcorada de Disney.

“No fue en un tiempo encantado, sino en un momento concreto de la historia, antes de que nadie supiera lo que estaba sucediendo, Walt Disney echó un hechizo sobre los cuentos de hadas clásicos, y los ha mantenido cautivos desde entonces. Disney no usó una varita mágica ni poderes demoníacos. Por el contrario, empleó los medios tecnológicos más modernos de su época y utilizó su “ingenio americano” para apropiarse de los cuentos europeos.”⁷¹

Por esta enorme influencia, conviene adentrarse, como hemos hecho en este estudio, en las adaptaciones cinematográficas, comparando a las heroínas de Disney con sus referentes concretos. En estas adaptaciones, los personajes femeninos se construyen a través de la eliminación y la adición de distintos elementos que no siempre ayudan a crear heroínas más modernas; muy al contrario, algunos de estos cambios parecen contribuir a la construcción de personajes femeninos estereotipados. Si bien, muchos son los cambios renovadores en las adaptaciones, estas modificaciones parecen darse únicamente cuando la trama trata la violencia o el sexo. Sirva como ejemplo la película *La bella durmiente* (1959) en la que se sustituye la violación de la protagonista por un encuentro romántico, o el final de *Blancanieves y los siete enanitos* que elimina la muerte de la madrastra a manos de la heroína.

A estas modificaciones lógicas teniendo en cuenta el público infantil actual se suman otras que son dañinas para la construcción de las heroínas y su presentación ante un público infantil. Como se ha observado en el capítulo anterior, las tres heroínas analizadas se ven desprovistas de distintas características heroicas al adaptarse a la gran pantalla; incluso, podemos hablar de una falta de evolución, pues en el caso de Ariel y Anna, estos

⁷¹ Zipes, «Breaking the Disney...», 333 (traducción de la autora).

cambios en la adaptación crean personajes más planos y confusos que los del cuento original.

Desde el punto de vista de los estudios de género, quizá la modificación más interesante sea la eliminación de los personajes femeninos secundarios. En los relatos originales, estos personajes añaden fuerza y personalidad a las heroínas, funcionando como aliadas, donantes, antagonistas y guardianes del umbral. En las adaptaciones cinematográficas analizadas, estos personajes desaparecen, manteniendo exclusivamente a la mujer como antagonista, reavivando el manido estereotipo de la rivalidad femenina. En sustitución de los personajes femeninos eliminados, se añade un reparto enteramente masculino que subraya la dependencia de las heroínas hacia los hombres. De nuevo, son Anna y Ariel las que reflejan mayores cambios negativos en este aspecto. Aunque el personaje de Blancanieves depende exclusivamente de personajes masculinos (El cazador, los enanos y el príncipe), ésta era su dependencia en el cuento original, por tanto la adaptación es, en este sentido, fiel – que no positiva -. En el caso de Ariel y Anna, podemos considerar estos cambios como negativos en la evolución de las heroínas Disney puesto que la mayoría de personajes masculinos son totalmente nuevos y los que se toman del relato original obtienen mayor fuerza y protagonismo a expensas de eliminar a personajes femeninos fuertes.

Se confirma la hipótesis planteada al comienzo del estudio, las películas de estudios Disney han sustituido a los cuentos de hadas de europeos. Antes incluso del primer largometraje de la productora, Walt Disney ya había encontrado una nueva forma de narrar cuentos con obras como *Los tres cerditos* (1933) y *La tortuga y la liebre* (1935). Solo Disney podía –y puede- “presentar algo aparentemente nuevo, tomando una idea ya existente, haciéndola propia, y al mismo tiempo hacer publicidad de su propio estudio”⁷². Los cuentos clásicos, muchos de ellos protagonizados por Mickey Mouse y sus compañeros, se convirtieron en narraciones Disney. Pero fue en 1937 cuando se estrenó el primer cuento animado que cambiaría la historia de la productora. Con *Blancanieves y los siete enanitos* se presentó también a la nueva princesa de los cuentos de hadas, el referente de las posteriores producciones animadas y la imagen que sustituiría a las princesas de los relatos originales.

2- La posible evolución de las heroínas Disney se anula a través de su representación en las franquicias ideadas por la compañía.

A lo largo de esta investigación, la representación de las heroínas en el universo Disney ha ido tomando importancia poco a poco hasta convertirse en uno de los puntos más importantes y preocupantes de este estudio. El viaje de las protagonistas analizadas y sus contemporáneas no termina en las 12 etapas analizadas, sino que continúa en una suerte de viaje interminable a través de franquicias, series, musicales y todo tipo de productos creados por la multinacional, afectando directamente a la evolución de la imagen de la mujer en Disney.

⁷² Manzano, *El espejo, el aviador...*, 230.

“El altísimo porcentaje de facturación en concepto de *merchandising* por parte de Disney, basado en la explotación del mundo tradicional de las princesas es uno de los principales condicionantes que frena o contradice los intentos de Disney por crear cuentos actuales adaptados al nuevo mundo que vive la mujer.”⁷³

Al analizar las películas, se han descubiertos ciertos cambios innovadores en las heroínas más recientes. Sin embargo, estos progresos quedan anulados al situar a todas las protagonistas dentro de un mismo escaparate dónde el lujo y la belleza son sinónimos de Princesa. Si tomamos como ejemplo a Mulán, heroína de la película homónima de 1998, observamos cómo el personaje del filme queda anulado en el universo Disney, convirtiéndose en una integrante más de las princesas Disney. A pesar de ser una heroína soldado que lucha en la guerra y salva a China, Mulán se presenta en el universo Disney vestida, como sus compañeras, con un traje brillante, sustituyendo su espada por un abanico. Lo mismo ocurre con Tiana, la protagonista de *Tiana y el sapo* (2009). La primera y única heroína Disney con un trabajo, se presenta en la franquicia vestida como una princesa; a pesar de que en el filme sólo viste así en dos secuencias.



Transformación de las heroínas de los filmes en princesas clásicas, sustituyendo sus cualidades y rasgos individuales por un aspecto glamuroso similar al de todas las princesas Disney. *Mulan* (1998), *Tiana y el sapo* (2009), Set de muñecas Princesas Disney (www.disneystore.com), Disfraz de Mulán con abanico (www.disneystore.com), Disfraz de Tiana (www.disneystore.com), Coronas de Princesas de Mulán y Tiana (www.disneystore.com).

En este apartado del análisis se ha observado que las heroínas más modernas se presentan en las franquicias estudiadas de la misma forma que las antiguas. A pesar de

⁷³ Maria Ganzabal y Koldo Mesa, «Evolución de los estereotipos de género en los Films de Disney. El caso de Tiana y el sapo», Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación, Universidad del País Vasco (2010): 27.

lograr una mayor independencia en los filmes y unas relaciones que no se forjan a través del “amor a primera vista”, Mulán, Tiana, Rapunzel y Anna son presentadas en las franquicias Disney como Blancanieves, Cenicienta y Aurora, junto a los galanes del filme, en un universo romántico y glamuroso. Se pierden así, los pocos puntos de evolución de las heroínas, en favor del *merchandising* y el consumismo.

En la protagonista más moderna, este aspecto es más llamativo. Anna no es la heroína de su historia dentro del universo Disney. A pesar de ser ella la que supera las 12 etapas del héroe, la compañía sitúa a Elsa en el centro de la franquicia *Frozen*. Las razones son varias y todas responden a la compensación económica. Con Elsa, la franquicia puede dar una apariencia más moderna a los personajes femeninos de Disney, por ser un personaje femenino con poderes y sin pareja romántica. Sin embargo, Elsa se sigue cimentando en la misma base de transformación de la franquicia de Princesas.

La transformación estética de Elsa en el tema musical *Let it go* nos lleva al cambio de vestuario de Cenicienta en la película homónima de 1950. El empoderamiento femenino (que consigue Elsa al liberarse y Cenicienta al escalar socialmente) se refleja en la cosificación de la mujer. El personaje femenino tiene que ser bello si quiere conseguir su meta. Elsa se ha liberado, sí, pero lo ha hecho con un vestido estrecho y tacones de hielo (la versión moderna de los zapatos de cristal de Cenicienta). Ambas son protagonistas de sus respectivas franquicias, se identifican con el azul y basan su éxito en la transformación física.



Paralelismos entre Cenicienta y Elsa. La transformación física como base en la construcción del personaje femenino. *Frozen* (Secuencia 11 y 26).

Vemos como el consumismo y la transformación estética siguen siendo la base de la nueva franquicia de Disney. Bajo una apariencia moderna y el lema “Sisterhood is the strongest magic”, la franquicia *Frozen* elabora nuevos relatos a través de cortometrajes y cuentos cortos en los que las princesas aparecen con distintos atuendos, peinados y maquillaje que, más tarde se venderán en las tiendas Disney Stores.

Confirmamos también esta tercera hipótesis que deriva de la principal: *La posible evolución de las heroínas Disney se anula a través de su representación en las franquicias ideadas por la Compañía.*

3- La exposición a estos modelos femeninos favorecen la asimilación de estereotipos culturales sexistas.

Los cuentos han sido, desde sus orígenes, herramientas didácticas y de entretenimiento. Fue en el Romanticismo cuando estos relatos comenzaron a tomar un cariz infantil y a alejarse del didactismo moralista para tomar un camino más creativo e inocente. Desde entonces, los cuentos clásicos se han dirigido a niños y niñas de todo el mundo; aunque su principal función ha cambiado, el cuento sigue teniendo un fuerte poder educativo siendo una de las primeras fuentes de comunicación de enseñanzas. El niño se refleja, inevitablemente, en los protagonistas de estas historias que escucha repetidamente. En los cuentos tenemos nuestro primer encuentro con la muerte, el amor, las aventuras y los distintos obstáculos que la vida pone en el camino tanto a buenos como a malos. Si, como hemos dicho, Disney es el nuevo narrador de cuentos, el público infantil actual reconoce los relatos de los estudios como originales y desconoce los cuentos clásicos. Las heroínas analizadas en este estudio son las protagonistas de los juegos y fantasías de las niñas de las nuevas generaciones. Sumándonos a muchos autores (como Manzano, Zipes o Bettelheim), encontramos que los cuentos clásicos son de suma importancia para la formación del público infantil como adultos. Por tanto, las películas aquí presentadas son ahora los relatos que ayudan a forjar distintos ideales a los niños y niñas que las consumen. Estos filmes definen en las mentes infantiles los conceptos de género, mostrando y normalizando una imagen femenina no siempre adecuada a la realidad afílmica.

La belleza y el amor romántico son los dos conceptos básicos para definir a todas las protagonistas de los nuevos cuentos infantiles (las heroínas de Disney). El poder de dañar y herir queda reservado para los antagonistas que, en la mayoría de los casos, son feos, gordos o ancianos. “Para los límites morales que se suelen imponer a un cuento infantil, la frontera entre el Bien y el Mal debe quedar claramente delimitada. No debe haber lugar para la duda, las contradicciones o la ambigüedad.”⁷⁴ Disney evita estas posibles ambigüedades de los relatos originales reservando las acciones violentas a los antagonistas y a los personajes masculinos, y dejando a las heroínas las escenas más dulces y románticas. Las moralejas clásicas se sustituyen; aunque perdura la estetización del bien y del mal y su personificación en personajes, ahora las principales motivaciones de las heroínas Disney son de carácter romántico y estético.

Además, a través de los relatos posteriores a los filmes -aquellos que se generan en las franquicias mencionadas-, las heroínas Disney continúan sus aventuras románticas. Aunque en algunos casos, las heroínas tienen otros objetivos más nobles (como salvar a

⁷⁴ Marcela Carranza, «Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre, Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil», *Imaginaria*, N° 313 (2012).

su padre o montar un negocio), en el universo Disney todas las princesas se igualan bajo un manto de purpurina rosa. Como se ha observado en el capítulo 5 de esta investigación, siguiendo la dinámica del *Star System* de Hollywood, las princesas Disney adquieren una vida más allá de las películas, convirtiéndose en iconos de moda y objeto de admiración para las niñas. Por tanto, estos personajes también son el primer acercamiento del público infantil al mundo del espectáculo, convirtiéndose en seguidoras fieles de estos personajes inexistentes.

Después de analizar a estas heroínas y sus acciones en las distintas narraciones (tanto en los filmes como en la Compañía Disney), no es aventurado asegurar nuestra última hipótesis: *Los relatos audiovisuales de Disney proponen la asimilación de estereotipos culturales sexistas*. Las protagonistas de los filmes de Disney son el primer acercamiento de las niñas a las mujeres que más tarde observarán las pantallas; el trato que los personajes femeninos reciben en la publicidad, las series y el cine no es siempre igualitario; sin embargo, sí que se aprueba por la mayoría del público; incluso el femenino. Sólo con encender la televisión, se observa que la mujer como objeto de deseo y fuente de admiración por su aspecto físico inunda los relatos publicitarios y cinematográficos. Volviendo a la introducción de este estudio, citamos obras como *My Fair Lady*, *Pretty Woman* o *Crepúsculo* para ilustrar como el público femenino adulto ha aplaudido obras que presentan a protagonistas femeninas definidas por la relación con un hombre más poderoso y fuerte que ellas, en favor de forzosas historias románticas carentes de sentido y una descarada estetización de la mujer.

Si observamos detenidamente una de las frases más famosas de la popular trilogía *Crepúsculo* (2008), descubrimos que la protagonista se identifica con la mujer sumisa y enamorada que acepta la violencia como parte de la relación romántica:

“BELLA

Sobre tres cosas estaba totalmente segura. Primero, Edward era un vampiro. Segundo, había una parte de él, no sabía decir cómo de grande, que tenía sed de mi sangre. Y tercero, que estaba incondicional e irrevocablemente enamorada de él.”⁷⁵

Resulta revelador que el público femenino que acepta esta frase como romántica y normal, sea el mismo que se ha formado con películas Disney de la segunda etapa de princesas. La historia de *Crepúsculo* moderniza el relato de la *Bella y la Bestia*, adaptada en 1991 por la productora Disney. La joven Bella (que mantiene el nombre en el relato moderno) se enamora “incondicionalmente” de la bestia (el vampiro) que le amenaza física y moralmente.

Hemos intentado explicar en este estudio cómo las obras Disney son, en parte, responsables de esta actuación del público, puesto que ayudan a formarlo y construir sus

⁷⁵“BELLA: About three things I was absolutely positive. First, Edward was a vampire. Second, there was a part of him-and I didn't know how potent that part might be-that thirsted for my blood. And third, I was unconditionally and irrevocably in love with him.”

ideas sobre las relaciones sentimentales, la belleza y la vocación. A esto se suma un gran factor de riesgo. Los padres y profesores, encargados también de la alfabetización audiovisual de los más pequeños, son consumidores de Disney que, como hemos visto, fideliza a su público para siempre a través de los llamados “clásicos Disney” y la cultura de la nostalgia. En el virgen terreno de la mente infantil, los personajes femeninos analizados son los primeros en sembrar los roles sexuales que más tarde se aceptarán en la edad adulta. La cada vez más patente objetualización de las heroínas Disney prepara al público infantil para las futuras exposiciones a modelos femeninos extremadamente sexualizados, maquillados y desnudos. Este estudio pretende llamar la atención sobre este aspecto. Para comprender la aceptación de los dañinos roles que la mujer representa en las pantallas, conviene adentrarse en los relatos infantiles que han formado al público en su niñez.

10.3. Futuras investigaciones.

A lo largo de este viaje, hemos paseado por distintas etapas en las que convendría detenerse para analizarlas en profundidad. Como las hipótesis y los objetivos de esta investigación eran limitados y concisos, varios han sido los objetos de estudio que hemos relegado para futuras investigaciones.

Durante estudio de las heroínas dentro del relato cinematográfico constatamos la importancia de la música y el *leitmotiv* para la construcción de los personajes, especialmente en las heroínas analizadas, todas ellas protagonistas de películas musicales. Ya que Disney fue pionero en el uso de las canciones, haciendo que éstas fueran una herramienta para avanzar la trama, hemos analizado dichas canciones como partes del guión. Sin embargo, el análisis de los temas musicales desde un punto de vista músico y psicológico se presenta interesante para distintas investigaciones.

En el análisis de las heroínas fuera de la trama del filme, se descubre como Disney utiliza a las protagonistas como *superestrellas* copiando el *star system* del Hollywood clásico. Este apartado del estudio abre distintos campos de investigación sobre el consumismo exacerbado impuesto al público infantil y la alarmante sexualización de las niñas a través de estos productos de consumo que animan a centrarse en el aspecto físico. Varios han sido los descubrimientos de centros de estética dirigidos al público infantil, productos de maquillaje para niñas menores de diez años y una larga lista de concursos de belleza y productos que animan a las más pequeñas a definirse por su aspecto y sexualidad. “Cuando te maquillas te ves guapa y estás muy feliz”⁷⁶, así definía una niña la belleza en uno de estos centros estéticos, poniendo en evidencia la importancia de la apariencia física que se inculca al público infantil femenino desde edades muy tempranas. Sin duda, este tipo de lugares y productos, derivados de filmes y personajes de cuentos clásicos, merecen un estudio detenido y un análisis crítico.

⁷⁶ Samanta Villar, «Samanta y la belleza», En *Samanta y...* (Barcelona: BocaBoca, 2017).

Además, el estudio de las franquicias Disney nos ha llevado a conocer otras marcas con las mismas características. Empresas que también necesitan un urgente análisis crítico, entre las que destaca la franquicia Barbie creada en 1959. La muñeca tiene también todo un universo creado a su alrededor, que anima al público infantil al consumismo, a la vez que lanza confusos mensajes sobre “ser una misma” y estar siempre perfecta.

Como Disney, el universo rosa creado a partir de esta muñeca actualiza los cuentos de hadas europeos con versiones edulcoradas que definen a las heroínas de la misma forma que hace Disney con sus personajes femeninos. Sin embargo, en el reino de las adaptaciones, Walt Disney sigue siendo el rey. Tanto es así que son muchos los artistas que reinterpretan a los personajes de los cuentos clásicos a través de la estética de la Compañía. Aquí se abre otro interesante campo de investigación: la reescritura de los relatos Disney a través de distintas vías artísticas. Desde el punto de vista de los estudios de género y la alfabetización audiovisual, las obras críticas de artistas como Dina Goldstein se revelan inspiradoras e interesantes, puesto que suponen una reinterpretación de personajes femeninos contruidos siempre por hombres (Como es el caso de Blancanieves, narrada por los hermanos Grimm y más tarde reconstruida por Walt Disney).

Los propios estudios Disney no son ajenos a las reescrituras de sus propias adaptaciones. Estos últimos años, la productora ha estrenado una larga lista de películas de acción real que renuevan los relatos de las películas animadas analizadas en este estudio. Este es, sin duda, un nuevo campo de investigación que se presenta interesante para los estudiosos de los cuentos y sus adaptaciones. Las nuevas reescrituras Disney sobre sus propios personajes abren debates sobre las heroínas femeninas de la compañía y sobre las adaptaciones de los cuentos clásicos en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

«Mouse & Man». *Time*, 30, nº 26, 27 de diciembre de 1937.

Acosta, Leonor. «Érase una vez una niña: la importancia de la ideología en los cuentos para niños». *Literatura infantil y juvenil: actas de las Jornadas de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. (1996): 375-382.

Aguado, Delicia y Patricia Martínez. «¿Se ha vuelto Disney Feminista?». *Área abierta*, 15, nº2, (2015): 49 -61.

Alice Lynne. 1996. «¿Qué es postfeminismo? Querer tenerlo todo». *Estudios online*. Acceso el 28 de febrero de 2016. <http://www.estudiosonline.net/texts/queespost.html>.

Amidi, Amid. «Frozen Head of Animation Says Animating Women is Really, Really Difficult». *Cartoon drew*, 8 de octubre de 2013. Acceso el 12 de Junio de 2017. <http://www.cartoonbrew.com/disney/frozen-head-of-animation-says-animating-women-is-really-really-difficult-89467.html>.

Amidi, Amid. «Joanna Quinn Says Disney Animator's Comments Are "Complete Rubbish"». *Cartoon drew*, 14 de octubre de Agosto de 2013. Acceso el 12 de junio de 2017. <http://www.cartoonbrew.com/ideas-commentary/joanna-quinn-says-disney-animators-comments-are-complete-rubbish-animating-women-with-emotions-is-easy-89627.html>.

Andersen, Hans Christian. *El cuento de mi vida*. Barcelona: Librería Editorial, 1942.

Andersen, Hans Christian. *Los cuentos de Hans Christian Andersen*. Editado por Noel Daniel. Colonia: TASCHEN, 2013.

Anderson, Bonnie y Judith Zinsser. *Historia de las mujeres, una historia propia*. Madrid: Crítica, 2009.

APA Task Force (2007). «Report of the APA Task Force on the sexualization of girls». Retrieved from <http://www.apa.org/pi/women/programs/girls/reportfull.pdf>.

Appelbaum, Binyamin. «How Disney Turned "Frozen" Into a Cash Cow». *New York Times Magazine*, 18 de Noviembre de 2015. Acceso el 1 de Junio de 2017. <https://www.nytimes.com/2014/11/23/magazine/how-disney-turned-frozen-into-a-cash-cow.html>.

Arias, Alfredo. «Disney, tenemos un problema». *Revista Latente*, nº 5 (2007): 205 -215.

Aumont, Jaques y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

Aumont, Jaques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1989.

- Barber, Benjamin. «More Democracy, More Revolution». *The Nation*, 28 de octubre de 1998.
- Barrier, Michael. *Hollywood cartoons: American Animation in Golden Age*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Barrier, Michael. *The animated man. A life of Walt Disney*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2007.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo veintiuno Editores, 1999.
- Basile, Giambattista. *Pentamerón. El cuento de los cuentos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016
- Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Nueva York: Alfred A. Knopf Inc., 1993.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006.
- Belton, John, ed. *Movies and Mass Culture*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- Bendazzi, Giannalberto. «La animación». En *Historia mundial del cine (I)*, dirigido Brunetta, Gian Piero, 699-717. Madrid: AKAL, 2011.
- Berganza, María Rosa y Mercedes del Hoyo. «La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos». *ZER*, nº21, (2006): 161-175
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Borrero, Alejandra y Suanny Londoño. «Mujer Selfie, construcción de un discurso femenino adolescente mediado por el consumo de la imagen». En *V Encuentro Internacional de Investigadores en Publicidad (RELAIP)*. Editado por Ingrid Zacipa, Vitoria Tur y Jesus Segarra, 113-128. Alicante: Colección Mundo digital de Revista Mediterránea de Comunicación, 2009.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica de México, 1972.
- Campbell, Joseph. *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores, 1991.
- Cantillo, Carmen. «Análisis de la representación femenina en los medios. El caso de Walt Disney». *Making of: cuadernos de cine y educación*, nº78, (2011):51-61
- Carranza, Marcela. «Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre, Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil». *Imaginaria*, nº 313, 8 de mayo

de 2012. Acceso el 20 de mayo de 2016. <http://www.imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>.

Carvajal, Helena. «San Olaf, Rey de Noruega». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, nº9. (2013): 43-51.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992

Colman, Dani «The problem with false feminism, or why "Frozen" left me cold». Medium, 1 de febrero de 2014. Acceso el 15 de julio de 2017. <https://medium.com/disney-and-animation/the-problem-with-false-feminism-7c0bbc7252ef>.

Coria, Clara. «El dinero sexuado: una presencia invisible. Violencia y contraviolencia de la dependencia económica». En *La mujer y la violencia invisible*, editado por Eva Gilberti y Ana Fernández. Buenos Aires: Editorial Sudamericana -Fundación Banco Patios, 1989.

Cruzado Rodríguez, Ángeles. «El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del cine». En *En el espejo de la cultura: Mujeres e iconos femeninos*, editado por Victor Silva, 31-46. Sevilla: Arcibel, 2004.

Cruzado Rodríguez, Ángeles. «Mujeres y cine, discurso patriarcal y discurso feministas: de los textos a las pantallas». Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2007.

Davis, Amy. «Disney's Women: Changes in Depictions of Femininity». Tesis Doctoral. University College London, 2001.

Davis, Amy. «The 'dark prince' and dream women: walt disney and mid-twentieth century american feminism». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 25, nº2 (2005): 213-230.

Davis, Amy. *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Londres: John Libbey Publishing Ltd, 2015.

Davis, Amy. *Handsome Heroes & Ville Villians: Men in Disney's Feature Animation*. Londres: Ebook John Libbey Publishing Ltd., 2015.

De Almeida, Fátima Cristina. «Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI, análisis de los años 2007 -2012». Tesina. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, 2012.

- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Barcelona: Cátedra, 2005.
- Del Arco Santiago, Iván. «Simbolismo y funcionalidad arquitectónica en dos mitos: Blancanieves y Walt Disney». *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 5 (2007). Edición en PDF.
- De Lauretis, Tesera. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Delgado, Pedro Eugenio. *El cine de animación*. Madrid: JC CLEMENTINE, 2000.
- Digón Regueiro, Patricia. «El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela». *Comunicar, revista Científica de Comunicación y Educación*, nº 26 (2006): 163 -169.
- Disney, Diane. «My dad, Walt Disney. Part one». *The Saturday Evening Post*, 24 de noviembre de 1956.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Drotner, Kirsten. «Disney Dilemmas. Audience Negotiations of Media Globalization». *Nordicom Review*, nº 1 (2004): 137 - 148.
- Duby, Georges y Michelle Perrot, dir. *Historia de las mujeres. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 1993.
- Duby, Georges. *Historia de la vida privada V. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Barcelona: Taurus, 1989.
- Dupont, Luc. *1001 trucos publicitarios*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Eisner, Michael. *Work in progress*. Nueva York: Hyperion, 1999.
- England, Down, Lara Descartes y Melissa Collier. «Gender Role and the Disney Princesses». *Springer Science & business Media* 64, nº 7 (2011): 555 - 567.
- Falcón, Laia. «¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género». *Revista de Estudios de Juventud*. nº83 (2009): 65 -81.
- Falcón, Laia. «La representación de la mujer con poder en las artes. Cleopatra: un ejemplo para el análisis intertextual». Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Farish Kuykendal, Leslee y Brian Sturm. «We said Feminist Fairy Tales, Not fractured Fairy Tales. The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over the Role Reversal». *Children and Libraries* (2007): 38-41.

Fernández, Cristina. «Andersen y Walt Disney. Reescrituras de "La Sirenita"». *Galaxia*, 1, nº1 (2001): 171 -186.

Fonte, Jorge y Olga Mataix. *Walt Disney, el universo animado de los largometrajes (1937 - 1967)*. Madrid: T&B EDITORES, 2005.

Fonte, Jorge. *Walt Disney, el universo animado de los largometrajes (1970- 2001)*. Madrid: T&B EDITORES, 2001.

Gabler, Neal. *Walt Disney, The biography*. Londres: Aurum Press, 2008.

Ganzabal, María y Koldo Meso. «Evolución de los estereotipos de género en los Films de Disney. El caso de Tiana y el sapo». *Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación*, Universidad del País Vasco (2010): 27-37.

García Cuesta, Judit. «Las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales europeos como recurso didáctico de la educación artística en la formación de formadores». Tesis Doctoral. Facultad de bellas artes. Universidad Complutense de Madrid, 2011.

García, Francisco y Tomás de Andrés. *La representación del niño en los medios audiovisuales*. Murcia: Huerga y Fierro editores, 2000.

Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

Gervilla, Enrique. «Desafíos de la belleza corporal. Valoración y crítica educativa». *Revista Lusófona de Educação*, nº26 (2014): 29-43.

Gervilla, Enrique. «La tiranía de la belleza, un problema educativo hoy. La estética del cuerpo como valor y como problema». *Teoría de la Educación*, nº14 (2002): 185-206.

Gila, Juana y Ana Guil. «La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográfico». *Comunicar*, nº12, (1999):29-93.

Giroux, Henry. *El ratoncito feroz, Disney o el fin de la inocencia*. Madrid: Fundación Germán Sánchez, 2001.

Giroux, Henry. «Animating Youth. The Disneyfication of Children's Culture». *Socialist Review* 94, nº3(1994): 65 -79.

Giroux, Henry. *La inocencia robada*. Madrid: Ediciones Morata. 2000.

- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Madrid: Phaidon, 2010.
- González Requena, Jesús. «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor», en *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Madrid: Castilla Ediciones, 2006.
- Gregory, Susan. *Buy buy Baby*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2007.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. *Cuentos de Niños y del hogar*. Madrid: Anaya, 1985.
- Gubern, Román. *Patologías de la Imagen*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Halim, May, Diane Ruble y Catherine Tamis-Lemonda. «Four-year-olds' beliefs about how others regard males and females». *British Journal Of Developmental Psychology*, nº31(2013): 128-135
- Hanson, John. «The evolution of Snow White: A close textual analysis of three versions of the Snow White Fairy tale». Tesis doctoral. Universidad de Pennsylvania, 2011. Edición en PDF.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*. Londres: The University of Chicago Press, 2016.
- Hernández Barral, Fernando. «Carlos Blanco, guionista». Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Hernández, Isabel y Paloma Sánchez, coords. *Los cuentos de los hermanos Grimm en el mundo*. Madrid: Síntesis, 2014.
- Hilty, Gregg y Alona Pardo, ed. *Watch me move (Barbican Art Gallery)*. Londres: MERREL Publishers Limited y Barbican Art Gallery, 2011.
- Iglesias, Matías y Marta de Miguel. «La fémina Disney: Análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney». *Sociedad y Economía*, nº 24 (2013).
- Íris, Alda. «From Snow White to Tangled: Gender and Genre Fiction in Disney's "Princess" Animations». Tesis doctoral. Universidad de Islandia, 2013. Edición en PDF.
- Kantor, Jodi. «Love the Riches, Lose the Rags». *The New York Times*, 3 de noviembre de 2005. Acceso el 14 de marzo de 2015.

<http://www.nytimes.com/2005/11/03/fashion/thursdaystyles/love-the-riches-lose-the-rags.html>.

Kaplan, Ann. *Looking for the other Feminism, film and the imperial gaze*. Londres: Routledge, 1997.

Kaufman, J.B. *Snow White and the Seven Dwarfs. The art and Creation of Walt Disney's Classic animated Film*. San Francisco: Weldon Owen, 2012.

Korkis, Jim. «Evolution of the Disney Princesses», Mouse Planet. 13 de febrero de 2013. Acceso el 15 de Marzo de 2016, http://www.mouseplanet.com/10216/Evolution_of_the_Disney_Princesses.

Lee, Newton y Krystina Madej. *Disney Stories, getting to digital*. Nueva York: Springer, 2012. Edición en PDF.

Leibrant, Isabella. «La importancia de los cuentos tradicionales para la educación infantil y el aprendizaje de idiomas. Reflexiones e ideas para proyectos». *Quaderns digitals*, nº 41 (2006).

Lema Trillo, Eva Victoria. «Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000». Tesis doctoral .Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, 2003.

Lendburg, Jeff. *Who's Who in animated Cartoons*. Nueva York: Applause Theatre and Cinema Books, 2006.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Linn, Susan. «A Royal Juggernaut: The Disney Princesses and Other Commercialized Threats to creative Play and the Path to Self-Realization for Young Girls». En *The sexualization of Childhood*, editado por Sharna Olfman, 33-51. Connecticut: Praeger Publishers, 2009.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Madrid: Anagrama, 1999.

Llaneras, Francisco y Jordi Pérez. «De mayor quiero parecerme a Amancio Ortega». El país, 29 de Julio de 2017. Acceso el 3 de Enero de 2018. https://politica.elpais.com/politica/2017/07/21/actualidad/1500654818_341856.html.

Logan, Liz. «Is Disney princess culture bad for our daughters?, A conversation with Peggy Orenstein, author of "Cinderella Ate My Daughter», *Make it better*, 28 de enero de 2011. Acceso el 14 de enero de 2017. <http://makeitbetter.net/family/is-disney-princess-culture-bad-for-our-daughters/>.

López, Susana y Alazne Aiestarán Yarza. «Una aproximación a los estereotipos femeninos de las series estadounidenses de Disney Channel». Comunicación presentada en el congreso Roles de género en la ficción televisiva, Universidad de Girona, 31 de Septiembre de 2010.

Maisanche, Adriana. «Los juguetes y su influencia en los roles de género de los niños y niñas de 4 a 5 años». Tesis doctoral. Universidad Técnica de Ambato, 2015.

Mancinas, Rosalba, Antonia Nogales y María José Barriga. «Evolución de estereotipos de género en Disney». En *Logros y retos: Actas del III congreso universitario Nacional Investigación y género, coordinado por Isabel Vázquez Bermúdez*, 1175 - 1187. Universidad de Sevilla, 2001.

Manzano, Cristina. *El espejo, el aviador y el barco pirata*. Madrid: Fragua, 2006.

Manzano, Cristina. *La adaptación como metamorfosis*. Madrid: Fragua, 2008.

Martel, Frédéric. *Cultura mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus, 2011.

Masters, Kim. *The Keys of the Kingdom*. New York: Harper Collins, 2001.

Mckee, Robert. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2012.

Menéndez, María Isabel. «Mujeres y poder: Amazonas en el cine contemporáneo para adolescentes». *Investigaciones feministas* 8, nº2 (2017): 415-428.

Merino, Emma. «Sexismo, Amor Romántico y Violencia de Género en la Adolescencia». Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Merlock, Kathy, ed. *Disney conversations*. Misisipi: University Press of Mississippi, 2006.

Mighty Girl. «Keep Our Hero Brave». *Change.org*. Acceso el 20 de Octubre de 2013, <https://www.change.org/p/disney-say-no-to-the-merida-makeover-keep-our-hero-brave>.

Míguez López, María «De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿Qué imagen de la mujer transmite Disney?». *Revista Internaciones de Comunicación y Desarrollo*, nº 2, (2015): 41 -58.

Mitchell, Claudia y Jaqueline Reid- Walsh, ed. *Girl Culture, an Encyclopedia*. Connecticut: Greenwood Press, 2007.

Mulvey, Laura. «After Thoughts on visual pleasure and narrative cinema, inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*». En *Feminist Film Theory*, editado por Sue Thoruham, 31-40. Nueva York: New York Unity Press, 1999.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasures and Narrative Cinema». En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen. Nueva York: Oxford Up, 1999.

Muñoz, Ana y Mar Martínez. «Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 21, nº1. (2015): 369 -384.

Navarro, Gemma. «Historia de Ondinas y Sirenas». *Amaltea, revista de mitocrítica*, 6 (2014):287-303.

Ouellette, Jennifer. *Cuerpos negros y gatos cuánticos*. Madrid: Grupo Norma, 2008.

Pérez Gil, María del Mar. «El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales». *Amaltea, revista de mitocrítica* 5, (2013):173-197.

Porto, Leticia. «Proceso de socialización y cine de animación de Disney y Pixar. Estudio del tratamiento y la recepción de los conflictos emocionales en la audiencia de 5 a 11 años». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundación, 1987.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Barcelona: Paidós, 1991.

Robehmed, Natalie. «The 'Frozen' Effect: When Disney's Movie Merchandising Is Too Much». *Forbes*, julio 2015. Acceso el 15 de octubre de 2015. <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/07/28/the-frozen-effect-when-disneys-movie-merchandising-is-too-much/#3e16bd0522ca>.

Rodríguez Fernández, María del Carmen, coord. *Con ojos de mujer, Arquetipos de género clásicos y su evolución*. Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.

Rodríguez Fernández, María del Carmen, coord. *Diosas del celuloide, Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2006.

Rodríguez Peinado, Laura. «Las sirenas». *Revista digital de Iconografía Medieval*, 1, nº1 (2009): 51-63

Rodríguez, Christian. «Frozen: la nueva máquina de hacer dinero de disney en cifras». *Forbes*, 25 de febrero de 2015, acceso el 1 de junio de 2017. <http://forbes.es/actualizacion/3255/frozen-la-nueva-maquina-de-hacer-dinero-de-disney-en-cifras>.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial desde sus orígenes*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.

Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico, el proceso de la creación de una historia*. Barcelona: Editorial Planeta, 2014.

Sánchez Moreno, Ana Belén. «El cine /cuento anima o la ruptura del modelo clásico». *Área abierta*, nº24 (2009).

Seger, Linda. *El arte de la adaptación*. Madrid: Rialp, 2000.

Servén, Carmen, ed. *La mujer en los textos literarios*. Madrid: Akal, 2007.

Shaffer, Joshua. *Discovering the Magic Kingdom: An Unofficial Disneyland Vacation Guide*. Bloomington: Author House, 2010.

Solomon, Charles. *The art of Frozen*. San Francisco: Chronicle Books, 2013.

Sonlleve, Rita. *Lotte Reiniger*. Madrid: Dicrefilm, 1987.

Stover, Cassandra. «Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess». *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University* 2, nº 1 (2012). Claremont University Consortium, December 2012. Article 29.

Torras, Meri. «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo». *Extravío, Revista electrónica de literatura comprada*, nº2 (2007): 5-19.

Torres, Rosario. «Revistas de moda y belleza: El contenido al servicio de la forma». *Ámbitos*, nº16 (2007): 213- 225.

Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robin Book, 2002.

Walkerdine, Valerie. «La cultura popular y la erotización de las niñas». En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, 481-495. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

Wasko, Janet. (*Understanding Disney, The Manufacture of Fantasy*. Nueva York: Polity Press, 2012.

Watts, Steven. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. Nueva York: Houghton Mifflin, 1997.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth, How images of Beauty are used against women*. Nueva York: Harpers Collins, 2002. Edición en PDF.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. España: Debolsillo, 2014.

Yuste, María. «Análisis estructural y comparativo del cuento de hadas "La Sirenita" y su adaptación cinematográfica de 1989». Tesina. Universidad de la Rioja, 2013.

Zipres, Jack «Breaking the Disney Spell». En *The Classic Fairy Tales*, editado por María Tatar, 332 -352. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1999.

Zuckerman, Esther. «Explaining Five Songs from Frozen». The Atlantic, 26 de noviembre de 2013. Acceso el 18 de junio de 2017. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/explaining-five-songs-frozen/355512/>.

Zurián, Francisco. Coord. *Disecionando a Adán, representaciones audiovisuales de la masculinidad*. Madrid: Síntesis, 2015.

MATERIALES AUDIOVISUALES CITADOS

Brostein, Julia. «Frozen boost». *CNBC News*, 4 de Febrero de 2015.

Hardwicke, Catherine. *Twilight*. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2017.

Iwerks, Leslie. *The hand behind the Mouse: The Ub Iwerks Story*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1999.

Villar, Samanta. «Samanta y la belleza». En *Samanta y...*, Barcelona: Bocaboca, 2017.

ANEXOS

I. Desglose secuencial de las obras escogidas para el análisis.

Para un mejor análisis de los textos fílmicos se ha procedido en este estudio a dividir el texto de manera secuencial. Según David Bordwell, la segmentación por secuencias “la mayoría de las veces se hace de forma intuitiva⁶⁵³”; sin embargo, existen distintas perspectivas y soluciones para hacer una delimitación secuencial.

Siguiendo a Bordwell, “la narración de Hollywood demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico: unidad de tiempo, de espacio y de acción”⁶⁵⁴, y sus límites se señalan por alguna “división estandarizada” como fundidos, cortinillas o puentes sonoros. Al tratarse de tres películas narrativas que siguen el estilo clásico de Hollywood, vemos la definición de Bordwell la más acertada para nuestra segmentación. No hay que olvidar que las obras analizadas son adaptaciones de cuentos infantiles, por lo que las secuencias aparecen, en muchas ocasiones, enmarcadas por la propia trama y la entrada y salida de personajes.

A continuación, se expone la segmentación de cada película analizada, detallando el minutaje que enmarcan cada secuencia y un título orientativo para referirnos a cada división y facilitar la lectura.

I. 1. Blancanieves y los siete enanitos

Créditos Iniciales (00:00:00 - 00:01:11).

Secuencia 1- El libro (00:01:11 -00:01:57).

Secuencia 2- Presentación de la Reina Malvada (00:01:57 -00:03:16).

Secuencia 3- Presentación de Blancanieves (00:03:16 – 00:06:33).

Secuencia 4- El encargo al cazador (00:06:33 - 00:07:16).

Secuencia 5- El cazador arrepentido (00:07:16 - 00:08:52).

Secuencia 6 – El bosque (00:08:52 – 00:10:02).

Secuencia 7 – Presentación de los animales (00:10:02 - 00:14:10).

Secuencia 8 – La casa (00:14:10 - 00:20:22).

Secuencia 9 – La mina (00:20:22 - 00:23:00).

Secuencia 10 – Encuentro entre Blancanieves y los enanos (00:23:00 – 00: 45:42).

Secuencia 11 – Transformación de la Reina (00:45:42 – 00:49:45).

Secuencia 12 – Primera noche en la casa (00:49:45 – 00:59:55).

Secuencia 13 – La manzana envenenada (00:59:55 – 01:02:50).

Secuencia 14 – Despedida en la puerta (01:02:50 -01:05:26).

Secuencia 15 – La Bruja se acerca (01:05:26 – 01:05:59).

⁶⁵³ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1995), 63.

⁶⁵⁴ Bordwell, *la narración...*, 158.

Secuencia 16 – Tentación y muerte de Blancanieves (01:05:59 -01:12:25).
Secuencia 17 – Persecución y muerte de la Bruja (01:12:25-01:14:22).
Secuencia 18 – Velatorio (01:14:22 -01:15:23).
Secuencia 19 – Beso y resurrección (01:15:23 – 01:19:06).
Créditos finales (01:19:06 – 01:19:36).

I. 2. La Sirenita.

Secuencia 1 – Presentación de Eric (00:00:00 - 00:02:11).
Créditos iniciales (00:02:11 – 00:03:34).
Secuencia 2 – Presentación de Tritón (00:03:34 – 00:05:37).
Secuencia 3 – Presentación Ariel (00:05:37 -00:08:33).
Secuencia 4 – Presentación de Scuttle (00:08:33 – 00:10:22).
Secuencia 5 – Presentación Úrsula (00:10:22 – 00:11:33).
Secuencia 6 – El encargo de Sebastián (00:11:33- 00:14:25).
Secuencia 7 – La gruta (00:14:25 – 00:18:16).
Secuencia 8 – Barco y hundimiento (00:18:16 – 00:23:52).
Secuencia 9 – Primer encuentro (00:23:52 -00:26:04).
Secuencia 10 – El plan de Úrsula (00:26:04 – 00:26:37).
Secuencia 11 – Ariel enamorada (00:26:37 – 00:27:17).
Secuencia 12 – *Under the sea* (00:27:17 -00:31:10).
Secuencia 13 – Tritón descubre el secreto (00:31:10 -00:32:57).
Secuencia 14 – El castigo y la tentación (00:32:57 – 00:37:10).
Secuencia 15 – Transformación (00:37:10 – 00:43:39).
Secuencia 16 – Segundo encuentro (00: 43:39 -00:47:59).
Secuencia 17 – En el castillo (00:47:59 – 00:53:13).
Secuencia 18 – Primera noche fuera del mar (00:53:13 -00:55:00).
Secuencia 19 – Excursión (00:55:00 – 00:56:20).
Secuencia 20 – *Kiss the girl* (00:56:20 -00:59:47).
Secuencia 21 – Encantamiento (00:59:47 -01:03:03).
Secuencia 22 – Boda (01:03:03 -01:07:40).
Secuencia 23 – Pelea final (01:07:40 – 01:12:24).
Secuencia 24 – Transformación y boda (01:12:24 -01:15:05).
Créditos finales (01:15:05 – 01:19:25)

I. 3. Frozen.

Secuencia 1 – Imagen de apertura y título (00:00:00 - 00:03:24).
Secuencia 2 – Presentación Anna y Elsa (00:03:24 – 00:05:50).
Secuencia 3 – Los Trols (00:05:50 -00:08:17).
Secuencia 4 – *Do you want to build a snowman?* (00:08:17 – 00:11:39).

Secuencia 5 – *For the first time in forever* (00:11:39 – 00:17:05).
 Secuencia 6 – Presentación Hans (00:17:05- 00:18:34).
 Secuencia 7 – Coronación (00:18:34 – 00:19:54).
 Secuencia 8 – Baile (00:19:54 – 00:22:45).
 Secuencia 9 – *Love is an open door!* (00:22:45 -00:25:39).
 Secuencia 10 – Elsa muestra sus poderes (00:25:39 – 00:30:55).
 Secuencia 11 – *Let it go!* (00:30:55 – 00:34:47).
 Secuencia 12 – La tienda de Oaken (00:34:47 -00:38:40).
 Secuencia 13 – Persecución de los lobos (00:38:40 -00:44:20).
 Secuencia 14 – Presentación de Olaf (00:44:20 – 00:49:30).
 Secuencia 15 – Arendelle (00:49:30 – 00:52:32).
 Secuencia 16 – Castillo Helado (00:52:32 -00:53:56).
 Secuencia 17 – Enfrentamiento entre Elsa y Anna (00:53:56 – 00:57:50).
 Secuencia 18 – Gigante de hielo (00:57:50 -01:02:36).
 Secuencia 19 – Elsa pierde los nervios (01:02:36 – 01:02:57).
 Secuencia 20 – *Fixer Upper* (01:02:57 -01:09:36).
 Secuencia 21 – Atacan a Elsa (01:09:36 -01:13:36).
 Secuencia 22 – La traición de Hans (01:13:36 -01:18:40).
 Secuencia 23 – Kristoff regresa (01:18:40 – 01:19:36).
 Secuencia 24 – Olaf rescata a Anna (01:19:36 -01:22:34).
 Secuencia 25 – La tormenta final (01:22:34 - 01:29:40).
 Secuencia 26 – El deshielo (01:29:40 - 01:32:34).
 Créditos finales (01:32:34 – 01:41:39).
 Secuencia 27 – El monstruo (01:41:39 - 01:41:58).

II. Ficha técnica

A continuación presentamos los datos técnicos de cada película analizada, para aportar, además de los nombres ya conocidos de los directores de los filmes, los datos técnicos y de formato de las películas físicas utilizadas para la investigación.

II. 1. *Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs)*.

II. 1.1. Ficha técnica:

Director: David Hand.

Guionistas: Earl Hurd, Otto Englander, Ted Sears, Richard Creedon, Dorothy Ann Blank, Dick Rickard, Merrill De Maris, Webb Smith.

Diseño de Personajes: Albert Hurter y Joe Grant.

Dirección de arte: Charles Philippi, Hugh Hennesy, Terrel Stapp, McLare Stewart, Harlod Miles, Tom Codrick, Gustaf Tenggren, Kenneth Anderson, Kendall O'Connor y Hazel Sewer.

Música: Frank Churchill, Leigh Harline, Paul Smith.

II. 1. 2. Especificaciones técnicas:

Idioma: Inglés.

Formato de vídeo: DVD.

Formato de imagen: 4x3 (1.33:1)

II. 2. *La sirenita. (The little Mermaid).*

II. 2.1. Ficha técnica:

Directores: Ron Clements y John Musker.

Guionistas: John Musker y John Clements.

Dirección de animación: Mark Henn, Glen Keane, Duncan Marjoribanks, Ruben Aquino, Andreas Deja y Matthew O'Callaghan.

Dirección de arte: Michael A. Peraza y Donald A. Towns

Música: Alan Menken y Howard Ashman.

II. 2. 2. Especificaciones técnicas:

Idioma: Inglés.

Formato de vídeo: DVD.

Formato de imagen: 16x9 (1.78:1)

II. 3. *Frozen.*

II. 3.1. Ficha técnica:

Directores: Chris Buck y Jennifer Lee.

Productor ejecutivo: John Lasseter.

Guionistas: Chris Buck, Jennifer Lee y Shane Morris.

Dirección de animación: Lino Di Salvo

Dirección de arte: Michael Giaimo.

Música: Kristen Anderson-Lopez y Robert Lopez.

II. 3. 2. Especificaciones técnicas:

Idioma: Inglés.

Formato de vídeo: DVD.

Formato de imagen: 16x9 (2.24:1)

III. Tabla de resultados del análisis comparativo.

Con el fin de presentar de un modo ordenado y sencillo los resultados del análisis comparativo, se ha optado por ordenarlos en una tabla que presentamos a continuación. Este esquema sirve de guía para las explicaciones del capítulo 9 de esta investigación, en el que se exponen estos mismos resultados de manera más desarrollada.

También utilizamos esta tabla para definir el número de secuencias (S) en las que aparecen ciertos rasgos de las heroínas, tales como las marcas de comicidad o las manifestaciones de deseos de amor romántico. También se han contabilizado otras secuencias para mostrar, por ejemplo, la cantidad de diálogos de los personajes analizados. Aunque nuestro análisis es cualitativo, resulta oportuno cuantificar algunos de estos datos con el fin de exponer visualmente la evolución de los personajes en distintos apartados.

En cualquier caso, esta tabla es tan sólo un apoyo gráfico para lo explicado en el capítulo 9, por ello se ha optado por situarla en el apartado de los anexos en vez de formar parte del capítulo de análisis comparativo. Es importante, como se ha mencionado anteriormente, observar los atributos de las heroínas de manera concisa y ordenada; en algunos casos, cuantificando el número de secuencias en las que aparecen dichos atributos. Sin embargo, mayor importancia tiene el orden en que se presentan estas características, diálogos y conflictos dentro del relato, no podemos olvidar que este análisis se basa en los doce pasos de las heroínas, por lo que el orden secuencial del relato, y las transformaciones que la heroína sufre dentro de éste, es lo que verdaderamente definirá la evolución de estos personajes analizados. Entendiendo como parte del relato – aunque fuera de los doce pasos – la vida de las heroínas más allá de la película en el universo de las franquicias Disney.

Así, los elementos contabilizados en la siguiente tabla acompañan a nuestro análisis secuencial, puesto que interesa saber dónde se sitúan en el filme dichas secuencias. Vemos, por ejemplo, cómo las marcas de vulnerabilidad de las heroínas no varían en número de secuencias, pero sí aparecen en momentos distintos de los filmes, construyendo heroínas diferentes.

	BLANCANIEVES		ARIEL	ANNA
APARIENCIA FÍSICA Y CARACTERIZACIÓN	Juventud y belleza	<ul style="list-style-type: none"> - Cuerpo redondeado - Cuerpo virgen - Piel blanca - 14 años 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuerpo atlético - Sexualización - Piel blanca - 16 años 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuerpo afilado - Delgadez extrema - Piel Blanca - 16-18 años
	El cabello	<ul style="list-style-type: none"> - Cabello oscuro - Signo de juventud - Contraposición con personajes antagonistas - 1 peinado 	<ul style="list-style-type: none"> - Cabello pelirrojo - Signo de juventud - Contraposición con personajes antagonistas - 3 peinados 	<ul style="list-style-type: none"> - Cabello pelirrojo - Signo de juventud - Riqueza simbólica - 5 peinados
	Atuendo	<ul style="list-style-type: none"> - 2 atuendos - Posición en la trama 	<ul style="list-style-type: none"> - 2 atuendos - Posición en la trama - Sexualización del cuerpo 	<ul style="list-style-type: none"> - 9 atuendos - Posición en la trama - Trajes de lucha
GESTUALIDAD Y POSTURAS	Marcas de comicidad	<ul style="list-style-type: none"> - 1 secuencia (S) - Burla 	<ul style="list-style-type: none"> - 2 S - Burla 	<ul style="list-style-type: none"> - 11 S - Personaje cómico bufón.
	Marcas de sensualidad	<ul style="list-style-type: none"> - 0 S - Sensualidad demonizada 	<ul style="list-style-type: none"> - 4 S - Parte esencial de la heroína 	<ul style="list-style-type: none"> - 1 S
	Marcas de vulnerabilidad	<ul style="list-style-type: none"> - 6 S - Postura yacente - Dolor físico fuera de campo - Llanto infantil 	<ul style="list-style-type: none"> - 6 S - Postura yacente - Muestra del dolor físico - Llanto infantil 	<ul style="list-style-type: none"> - 6S - Postura yacente - Muestra del dolor físico - Llanto heroico
	Marcas de Violencia	<ul style="list-style-type: none"> - 0 S 	<ul style="list-style-type: none"> - 4 S 	<ul style="list-style-type: none"> - 5 S - Enfrentamiento físico.
	Marcas de La dualidad Niñez- madurez	<ul style="list-style-type: none"> - Personaje estable 	<ul style="list-style-type: none"> - Fuertes cambios de humor - infantilización 	<ul style="list-style-type: none"> - Fuertes cambios de humor. - infantilización
DISCURSO VERBAL	Secuencias de diálogo	<ul style="list-style-type: none"> - 8 S de 19 S 	<ul style="list-style-type: none"> - 11 S de 24 S 	<ul style="list-style-type: none"> - 17 S de 27 S

	Manifestaciones infantiles	- 3 S	- 4 S	- 6 S
	Incorporación del discurso moderno	Si	Si	Si
	Valoración del amor romántico	- 4 S	- 5 S	- 4 S
	Marcas de persuasión	Discurso del cuidado del hogar	Seducción no verbal	Amabilidad y Pacto
MOTIVACIONES	Motivación	- Libertad - Amor romántico	- Independencia - Amor romántico	- Libertad - Amor romántico
CONFLICTOS	Conflicto básico	- Amenaza de muerte	- Amenaza de muerte	- Amenaza de muerte - Salvar al reino
	Relación romántica	- 1 personaje masculino - Amor a primera vista - Sin diálogo - Final en boda implícita	- 1 personaje masculino - Amor a primera vista - 2 diálogos - Final en boda	- 2 personajes masculinos - Amor a primera vista con Hans - Amor a través de la amistad con Kristoff - Compromiso de boda con Hans - Boda simbólica con Kristoff
	Relación con otros personajes masculinos	- 7 personajes masculinos - Relación maternal - Relación de mentor y aliado	- 3 personajes masculinos - Relación de mentor y aliados	- 3 personajes masculinos - Relación de mentor y aliados
	Relación con personajes femeninos	- 1 personaje femenino - Relación de rivalidad	- 8 personajes femeninos - Relación con 1 personaje femenino - Relación de rivalidad	- 3 personajes femeninos - Relación con 1 personaje femenino - Relación de conflicto resuelto

SIMBOLISMO	El espacio	<ul style="list-style-type: none"> - Espacios impuestos - Dominio del terreno doméstico 	<ul style="list-style-type: none"> - Espacios impuestos 	<ul style="list-style-type: none"> - Dominio del espacio - Regreso al mundo ordinario
	El corazón	<ul style="list-style-type: none"> - Símbolo de la heroína - Símbolo del amor romántico - Símbolo de vida 	<ul style="list-style-type: none"> - Símbolo del amor romántico 	<ul style="list-style-type: none"> - Símbolo de la heroína - Símbolo del amor romántico - Símbolo de vida
	Motivos decorativos	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación con el mundo animal, la virginidad y el trabajo doméstico 	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación con el mundo mitológico y la sensualidad 	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación la temática amorosa
	Motivos de la naturaleza	<ul style="list-style-type: none"> - Belleza, juventud, amor y dulzura - Trato con pequeños animales - Identificación con la primavera 	<ul style="list-style-type: none"> - Belleza, juventud, amor y dulzura - Trato con pequeños animales 	<ul style="list-style-type: none"> - Belleza, juventud, amor y dulzura - Trato con pequeños animales - Identificación con la primavera
	Motivos de contraste con la antagonista	<ul style="list-style-type: none"> - Vida/ Muerte - Belleza/ Fealdad - Juventud/ Madurez - Amor / Odio 	<ul style="list-style-type: none"> - Vida/ Muerte - Belleza/ Fealdad - Juventud/ Madurez - Amor / Odio 	<ul style="list-style-type: none"> - Vida/ Muerte - Calor / Frío - Realidad /Magia - Amor / Miedo
	Corona	<ul style="list-style-type: none"> - Poder femenino negativo 	<ul style="list-style-type: none"> - Poder femenino negativo - La corona como signo positivo tras el matrimonio 	<ul style="list-style-type: none"> - Poder impuesto como negativo
DEFINICIÓN A TRAVÉS DE OTROS PERSONAJES	Referencias a la belleza	- 5 S	- 3 S	- 2 S
	Referencias a cualidades ajenas a la belleza	- 0 S	- 3 S	- 0 S
	Referencias a la vulnerabilidad	- 7 S	- 10 S	- 7 S

DESCRIPCIÓN TRAS EL VIAJE DEL HÉROE	Arco de transformación	- Plano	- Radical	- Plano
	El rescate	- Heroína pasiva - Rescate romántico	- Heroína pasiva - Rescate romántico	- Heroína activa - Rescate desinteresado
	El encuentro amoroso	- Sí - Ascensión social a través del matrimonio - Sin diálogo	- Sí - Ascensión social a través del matrimonio - Sin diálogo	- Sí - Relación entre iguales - Diálogo entre los amantes
HEROÍNA COMO PERSONAJE	Persona	- Plana - Lineal - Estática	- Plana - Contrastada - Estática	- Plana - Contrastada - Dinámica
	Rol	- Pasivo - Influenciador - Conservador - Protagonista	- Activo - Autónomo - Modificador - Protagonista	- Activo - Autónomo - Modificador - Protagonista
	Actante	- Objeto	- Objeto /Sujeto	- Objeto
HEROÍNA COMO ADAPTACIÓN	Exclusión	- 1 personaje femenino - Final violento	- 1 personaje femenino - Final violento - Relación positiva entre personajes femeninos	- 6 personajes femeninos - Rescate del personaje masculino
	Inclusión	- Amor romántico - Aliados masculinos - Labores del hogar como rasgo de la heroína	- Amor romántico - Aliados masculinos	- Amor romántico - Aliados masculinos - Amor fraternal
LA HEROÍNA EN EL UNIVERSO DISNEY	Protagonismo	- Sí	- Sí	- No
	Definición	- Según su belleza - Exaltación del amor romántico representado en el concepto del matrimonio	- Según su belleza - Exaltación del amor romántico representado en el concepto del matrimonio	- Según su belleza - Exaltación del amor romántico representado en el concepto del matrimonio